HENRIK CORNELL OCH SIGURD WALLIN

SENGOTISKT MONUMENTALMÅLERI I SVERIGE

HÄRKEBERGA KYRKAS MÅLNINGAR

SENGOTISKT MONUMENTALMÅLERI I SVERIGE

Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/sengotiskmonumen00corn

HENRIK CORNELL och SIGURD WALLIN

SENGOTISKT MONUMENTALMÅLERI I SVERIGE

FÖRSTA DELEN

HÄRKEBERGA KYRKAS MÅLNINGAR

UPPSALA MCMXVII

DETTA ARBETE ÄR TRYCKT
ÅR NITTONHUNDRASJUTTON
HOS ALMQVIST & WIKSELLS
BOKTRYCKERI-A.-B. I UPPSALA
I TVÅHUNDRA NUMRERADE
EXEMPLAR VARAV DETTA ÄR

N:R 48

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

TEXT

Inledning . . . . . sid. 9
Beskrivning . . . . . » 21
Förteckning över målningarna . . . . . » 35
Tysk sammanfattning . . . . . » 44

PLANSCHER

Pl. 1. Interiör mot öster.
2. Korvalvet (I) mot söder.
3. Korvalvet (I) mot norr.
4, a—d. Änglar med Kristi passionsredskap (I: 1—4).
5, a—d. Änglar med Kristi passionsredskap (I: 5—8).
6, a. Kristus som smärteman (I: 9).
b. Simson river itu lejonet (I: 12).
7, a. Simson bär Gazas stadsportar (I: 15).
b. Jungfru Maria såsom den apokalyptiska kvinnan (I: 18).
8, a. Evangelisten Mattheus (I: 10).
b. Evangelisten Johannes (I: 11).
9, a. Evangelisten Lucas (I: 16).
b. Evangelisten Marcus (I: 17).
10, a. Kristi dop (I: 13).
b. Vandringen genom röda havet (I: 14).
11, a. Jungfru Marias tämpelgång (I: 19).
b. Jungfru Marias trolovning (I: 20).
Pl. 12, a. Kristusbarnet. Detalj från den apokalyptiska kvinnan (I: 18).
b. Jungfru Maria. Detalj från tempelgången (I: 19).
c. Kristusbarnet med korset i Betlehems stjärna (II: 1).
13. Mellersta valvet (II) mot söder.
14. Mellersta valvet (II) mot norr.
15, a. Marias kröning (II: 2).
b. Ester inför Ahasverus. Ester och Haman (II: 3).
16. Ester och Haman (II: 3).
17, a. Elias himmelsfärd (II: 4).
b. Enoch upptages till himmelen (II: 5).
18, a. Elisa hånas av piltar från Betel (II: 6).
b. David slår björnen (II: 7).
19, a. Kristi himmelsfärd och pingstundret (II: 8).
b. Daniel i lejonkulan får mat av profeten Habakuk (II: 9).

Pl. 20, a. Konung Ahasverus. Detalj från II: 3.
b. Profeten Habakuk. Detalj från II: 9.
c. Darius och hans män seende ned i lejonkulan. Detalj från II: 9.
21, a. Profet. Flöjtspelare (II: 10).
b. Profet. Dansande gumma (II: 11).
22, a. David. Detalj ur samma pl. c.
b. Goliat. Detalj ur c.
c. David avhugger Goliats huvud (II: 12).
23, a. Isaks offrande (II: 13).
b. Pelikanen (II: 16). Fenix (II: 17).
24, a. Abels offer (II: 14).
b. Kains offer (II: 15).
25. Jonas kastas i havet samt utspys av valfisken (II: 18).
26. Jonas kastas i havet. Detalj (II: 18).
27. Noaks blygd (II: 19).
28, a. Profet. Dansande gumma (II: 20).
b. Profet. Spelande narr (II: 21).
29, a. Västra valvet (III) mot söder.
b. Västra valvet (III) mot norr.
30, a, b. Musicerande lekare (III: 1 och 3).
31, a, b. Musicerande lekare (III: 2 och 4).
32, a. Josef kastas i brunnen (III: 5).
b. Josef säljes till de midianitiska köpmännen (III: 6).
33, a. Josefs blodiga rock framlämnas till Jacob (III: 7).
b. Josef tyder Faraos dröm om de sju magra nöten (III: 8).
34. Esau inför Isak (III: 10).
35. Jacob inför Isak (III: 11).
36, a. Esau jagande (III: 12).
b. Kain inför Gud (III: 9).
Pl. 37. Nådastolen (III: 13).
38, a. Kyrkofadern Gregorius. Räv med flaska (III: 14).
b. Kyrkofadern Augustinus. Bock med yxa (III: 15).
39. Mannaregnet. Moses slår vatten ur klippan (III: 16).
40. Dansen kring den gyllene kalven (III: 17).
41, a. Jungfru Marias himmelsfärd (III: 21).
b. Kyrkofadern Ambrosius (III: 22).
c. Kyrkofadern Hieronymus (III: 23).
42. Yttersta domen (III: 24).
43, a—c. Tre profeter (III: 18, 25 och 26).
44, a. Kyrkofadern Gregorius. Detalj från III: 14.
b. Kyrkofadern Augustinus. Detalj från III: 15.
c. Ham. Detalj från Noaks blygd (II: 19).
d. Kain. Detalj från III: 9.
45. Gregorii mässa (IV: 13).
46. St. Göran och draken (IV: 14).
47, a. Lyckohjulet (IV: 15).
b. St. Martin (IV: 16).
48, a—d. Grotesker (IV: 1—4).
49, a, b. Syndafallet: a. Adam (IV: 5). b. Eva och ormen (IV: 6).
50, a. Eva spinnande (IV: 7).
b. Adam grävande (IV: 8).
51, a. Den blinde och den lame (IV: 9).
b. Man, som biter sönder käppar (IV: 10).
52, a. Kerttu, Lallis hustru (IV: 11).
b. Lalli (IV: 12).
53. Döden. Detalj från lyckohjulet (IV: 15).

SYFTEMÅLET MED DENNA VOLYM ÄR ATT I EN SÅ VITT möjligt trogen avbildning framföra ett representativt monument av den mest kända svenska målarskolan från medeltiden, Albertus pictors. Det är författarnas avsikt att i en fortsättning på arbetet ge en skildring av hela denna målarskola och ett försök att tillrättalägga de problem, som äro förknippade med densamma, vilka vi i den nu föreliggande volymen endast inledningsvis haft tillfälle att beröra. Genom avbildningar i relativt stor skala av hela kompositioner och detaljer ha vi velat visa vilka stora konstnärliga förtjänster detta måleri äger, och genom att reproducera en målningssvit fullständig men avgränsad i en volym ha vi velat ge en föreställning om dessa målningars verkan i deras miljö och sammanhang med varandra. Huru väl de fylla sin primära uppgift som arkitekturdekor torde till fullo inses först vid ett betraktande av själva originalen.

Arbetet har utförts av författarna gemensamt, såväl förundersökningarna, vilka bedrivits under gemensamma besök i de till Albertus pictors skola hörande kyrkorna, som utformandet av själva texten och färdigställandet av bildmaterialet.

Under sommaren 1915 utfördes för vår räkning en fullständig fotografering av Härkeberga kyrkas målningar av Fil. Kand. Nils Moosberg, Uppsala. Samtliga här meddelade ljustryck äro utförda efter hans fotografier. Det är oss en kär plikt att till honom framföra vår livliga tacksamhet för det arbete han nedlagt, vilket satt oss i stånd att grunda våra reproduktioner på det bästa möjliga fotografimaterial.

För utarbetandet av den tyska översikten ha vi haft välvillig hjälp av Lektorn, Fil. D:r Torsten Nordström, Stockholm, varför vi bedja att få uttala vårt hjärtliga tack.

Uppmätningsritning och vignett ha utförts av arkitekten Ture Wennerholm, Stockholm.

Till slut vilja vi även framföra vårt erkännande till Cederquists Grafiska Aktiebolag, som framställt arbetets ljustryck och klichéer.

Uppsala och Stockholm i november 1917.

FÖRFATTARNA.

INLEDNING.

FJORTONHUNDRATALET ÄR HANDELNS OCH KÖPSTÄDERNAS århundrade i Norden. Med Lübeck, Hansans mäktiga huvudort, som kraftcentral för hela den baltiska världen, slår den redan förut blomstrande borgerligheten igenom och blir det stånd, som ger den nya tiden dess utpräglade drag. Stockholm blir först nu en verklig handelsmetropol, den mest betydande inom svenskt välde med sina ständiga och livliga förbindelser utåt till hälften en tysk koloni men å andra sidan mer än förut det andliga centrum för ett uppland, som omfattar de gamla Svealandskapens hela kulturområde.

Det frodiga konstlivet under detta århundrade karaktäriseras av ett ymnigt och överflödande myller av bilder och ornamentik, som likt ett av människor och färgrika frukt- och grönsaksstaplar uppfyllt köpstadstorg kontrasterar mot den föregående tidens måttfullt diskreta och förnämt sovrade och behärskade stil, som ej rädes för tomrum mellan ensamstående förnäma gestalter. 1400-talets konst är mindre förnäm och kräsen än vår höggotiks bästa alster, vilka skänka en viss värdighetens kvalitetskaraktär åt hela tidevarvet.

Beträffande monumentalmåleriet kan det under ifrågavarande tid sägas väl illustrera denna allmänna regel, vilket framgår, om man gör en jäm-

förelse t. ex. mellan de tidigare gotiska valvdekorationerna i Strängnäs domkyrka och Riddarholmskyrkan å ena sidan och vilken som helst av de från 1400-talet stammande kyrkomålningarna. I de förra råder en sparsamhet med både ornamentik och figurala element lämnande stora ytor öppna och odekorerade; i 1400-talsdekorationerna gäller regeln, att varje stycke murverk hellst skall vara utfyllt med målning liksom i en enda sammanhängande vävnad av växtlighet, människor och djur. Detta är det borgerliga köpstadsårhundradets symbol i motsats mot en mer aristokratisk förtids av dess herremansanda märkta monument. Vår medeltids sista århundrade står i detta avseende tydligt i den även hos oss gryende renässansens tecken, även om formspråket ännu alltjämt är det sengotiska. Vore det ej så, skulle knappast under 1500-talets förra hälft övergången till renässansformer kunnat gå så mjukt och avbrottslöst för sig, som den av flera exempel att döma gjort inom vårt dekorativa monumentalmåleri.[1]

Att döma av numera kända monument har i de flesta delar av vårt land under 1400-talet även på monumentalmåleriets område utvecklats en livlig produktivitet, vars alster kunna uppdelas i territoriellt sammanhörande kretsar, var och en samlad kring en livgivande kulturhärd. Bland dessa kan ej ens den synnerligen talrika skånska målningsgruppen, som närmast hör tillsammans med det övriga Danmarks måleri, mäta sig i monumentens mångtalighet med den uppsvenska krets, som har Stockholm till sin andliga huvudort med förgreningar ut omkring i huvudstadens hela merkantila uppland.

Den febrila åtrån att med målning dekorera varje landskyrka, vilken iver under 1400-talets senare del synes ha spritt sig epidemiskt ut över mälarlandskapen, växer småningom och organiskt fram ur ett måleri under den tidigare delen av århundradet, vars representanter, om ock betydligt mindre talrikt, finnas spridda inom områdets olika delar. Olika skolor inom detta tidigare 1400-talsmåleri representeras av bl. a. dels Tensta kyrkas (Uppland) av Johannes Rosenrodh[2] år 1437 signerade mål-

---

[1] Se t. ex. målningen från 1520-talet i Krämarekapellet i S:t Petri kyrka i Malmö (*O. Rydbeck,* Medeltida kalkmålningar i Skånes kyrkor. Lund 1904. Sid. 77, fig. 91) eller målningarna i Glanshammars kyrka (Närke) från 1500-talets senare del.

[2] *Otto Sylwan,* Kyrkomålningar i Uppland från Medeltidens slut. Antiqvarisk tidskrift för Sverige, del XIV: 1, Stockholm 1899. Sid. 66 ff.

Johnny Roosval, Birgittalagendariska målningar i Tensta Kyrka af mäster Johannes Rosenrodh. Svenska Dagbladet 1906, n:r 300 och 302.

ningar, dels målningar i Strängnäs domkyrkas kor jämte en därmed sammanhängande grupp från 1450 och framåt[1], dels de med namnet Peter signerade målningarna i Ösmo och övriga verk av samma hand, utförda under 1450-talet eller däromkring.[2] I dessa och andra riktningars eller mästares spår komma nya och flera målare under hela den återstående delen av medeltiden, och deras arbeten finnas talrikt bevarade till vår tid i mälarlandskapens kyrkor, varjämte allt flera årligen bli kända genom undersökningar under senare överkalkningar, förutom dem, som kommit till vår kännedom genom notiser i den äldre topografiska litteraturen.

Det senmedeltida monumentalmåleriet har inför den vetenskapliga värdesättningen ofta blivit karaktäriserat som mer frodigt än konstnärligt, och särskilt de skånska målningarnas historieskrivare, Rydbeck, har framhållit, att 1400-talsmåleriet i Skåne i stor utsträckning kan karaktäriseras som rent bygdehantverk.[3] Vad Uppsverige beträffar kan man emellertid ej tillämpa samma hårda dom som karaktäristik över tidevarvet som helhet, om det ock kan träffa somliga monument. Därtill finnas inom olika riktningar allt för många kyrkodekorationer, som inom sin art fylla sin dekorerande uppgift på ett rent av mästerligt sätt. Ofta ligger deras konstnärliga värde mest i den färg, med vilken de kunna förvandla en monotont grå kyrkointeriör till en skimrande koloristisk uppenbarelse, en sak, som man ej kan ana av blotta avbildningar i svart och vitt, där brist på formsäkerhet och underhållande fantasistyrka kunna göra intrycket ganska ointressant. Karaktärsfull och säker figurteckning, anpassad efter det dekorativa maneret, finner man likaså inom olika riktningar, och man kan svårligen påstå, att någon viss grupp eller riktning äger det absoluta försteget framför de andra i dekorativ styrka och konstnärlig kvalitet.

En av de bästa mästarna i hela det uppsvenska 1400-talets monumentalmåleri är Albert. Genom en talrik och produktiv lärjungekrets har hans stilarts historiska betydelse förökats, men i den vetenskapliga litteraturen har han ofta på bekostnad av en strängare rättvisa mot andra

---

[1] *Sigurd Curman,* Medeltida kalkmålningar i Strängnäs domkyrka. Arkitektur 1908, sid. 66. Svenska Dagbladet 8 okt. 1908.

[2] *Sigurd Wallin,* Målaren Peter, Albertus Pictors lärare, i Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala. Studier I.

I uppsatsen behandlas målningarna i Torshälla, Ösmo och Vadsbro i Södermanland samt i Solna kyrkas vapenhus (Uppland).

[3] *Romdahl* och *Roosval,* Svensk Konsthistoria, Uppsala 1913. Sid. 178.

oftast anonyma samtida mästare blivit framställd såsom den ende, som egentligen höjde sig över det hedervärda hantverkets nivå.

Den vetenskapliga behandlingen av 1400-talets monumentalmåleri är för närvarande långt ifrån avslutad. De grundläggande förarbetena äro endast på vissa punkter utförda och publiceringen av bildmaterialet i reproduktion har hittills skett ytterligt sparsamt åtminstone efter tillfredsställande modärn metod. Så har t. ex. hittills ingen hel kyrkodekorations samtliga bilder funnits fullständigt publicerade i trogna avbildningar. Och utan ett gott och tillgängligt bildmaterial är det ej möjligt att göra de många sammanställningar och jämförelser, som fordras för att någorlunda uttömmande utreda de sammanhangstrådar, som förbinda de olika mästarnas och verkstädernas alster inbördes, och vilka på vetenskapens nuvarande ståndpunkt kunna sägas ligga lika hoptrasslade och outredda, som de banor, på vilka impulserna från andra områden vid olika tidpunkter tillförts denna genre och skänkt den växtkraft och förnyelse.

Ett betydande arbete har nedlagts av de forskare, som ägnat sig åt hithörande frågor, och mången gåtas lösning är resultatet av dessa forskningar. Främst böra nämnas B. E. Hildebrand[1] och Mandelgren[2] samt i synnerhet Hans Hildebrand[3], vilken genom sin mycket resultatrika verksamhet som samlare och författare berett vägen för den kommande forskningen och många gånger hopbringat det material, som först senare fått en komparativ sammanställning.[4] En dylik sammanställning av upplandsmåleriet utgör Sylwans bok.[5] En gruppering är här verkställd, efter vilken materialet sedermera varit fördelat, så ofta det framträtt i den konsthistoriska litteraturen, och en flitigt brukad urkund för bildframställningarnas komposition har här framlagts, en upptäckt, som hjälpte forsk-

---

[1] *Bror Emil Hildebrand,* Floda kyrka i Södermanland. Vitterhets-, Historie- och Antikvitetsakademiens Handlingar, Del 26. Stockholm 1869.

[2] *Nils Månsson Mandelgren,* Monuments scandinaves du moyen âge, avec les peintures et autres ornements qui les décorent. Paris 1862.

[3] *Hans Hildebrand,* Bidrag till Svenska medeltidens konsthistoria. (Antikvarisk Tidskrift för Sverige, II, 1869, sid. 339—416. III, 1870—1873, sid. 151—172.)

——, Sveriges Medeltid

——, Den Kyrkliga Konsten under Sveriges medeltid. 2 uppl. Stockholm 1907.

[4] Jämför, utom de ovan citerade större arbetena och uppsatserna, ett stort antal notiser i Vitterhetsakademiens publikationer jämte i dess arkiv förvarade otryckta reseberättelser samt dess Antikvariskt Topografiska arkiv.

[5] *Sylwan,* a. a.

ningen på detta område ett gott stycke närmre lösningen av vissa av dess intressantaste problem.

Många andra faktorer för denna konsts uppkomst återstå emellertid att klarlägga. Och vad den organiska grupperingen av hela målningsmassan angår, måste denna fråga betraktas såsom ännu till största delen olöst, med undantag för vissa ovedersägligt riktiga sammanställningar av enhetliga grupper.

En dylik är den ena av de två huvudgrupper Sylwan antagit, nämligen Kumlagruppen, d. v. s. Alberts och hans lärjungars arbeten, redan urskild och karaktäriserad av Hans Hildebrand.[1] Sylwans andra grupp, Bro-Knifstagruppen, är långt mindre homogen och rymmer inom sig alster av ganska skilda strömningar och verkstadstraditioner. Var för sig ha dessa olika riktningar upptagit motiv och riktlinjer från det äldre måleriet, och under utvecklingens gång ha lån av kompositioner, ornament, färgsammansättningar o. s. v. skett kors och tvärs de olika skolorna emellan, vilket gör att drag, som en viss mästare en gång var ensam om, sedermera upptagas icke allenast av de lärjungar, som arbeta i hans egen stil och utveckla den, utan även kunna lånas och insmältas i en annan skolas formförråd. Mycket av dylika sammanhangskedjor, som torde vara möjligt att utreda, är ännu oklart på grund av brist på förarbeten i form av dels monografiska publiceringar av de enskilda monumenten, dels preliminära sammanställningar av de enhetligare grupperna inom måleriet och utredningar av dessas datering. Innan detta arbete verkligen blir i någon större utsträckning verkställt, kunna de slutgiltiga större grupperingarna och utvecklingslinjerna knappast fastställas.

Av den till Albert och hans lärjungar hänförliga gruppen har ett jämförelsevis stort antal monument blivit bevarat till vår tid. Därav befinna sig några ännu i ett så välbevarat skick, som man överhuvud kan räkna på, orörda av så väl överkalkning som övermålning och endast mörknade av orenlighet eller delvis förändrade till färgskalan genom kemiska processer. Andra åter ha någon gång under mellantiden blivit överstrukna med vitlimning samt sedan närmare vår tid avtäckta och restaurerade. Av dessa ha de flesta genom denna behandling blivit i så hög grad förändrade, att deras historiska så väl som

[1] *Hans Hildebrand,* Målningarna i Ösmo kyrka. K. Vitt. Hist. o. Ant. Akads. Månadsblad, Årg. I, Stockholm 1872, sid. 186, 187.

estetiska värde undergått en högst betydlig och beklaglig reduktion. Detta gäller tyvärr just några av de egenhändiga arbeten av Albert, vilka skulle för forskningen kunnat vara av den största betydelse, om de undgått denna förstörelse i den välmenande ignoransens tecken.

Fyra av Albert signerade kyrkomålningar äro för närvarande kända. Av dessa äro *Husby-Sjutolft* och *Kumla* (1482) till stor del synnerligen svårt restaurerade. De båda andra *Kalmar* (1485) och *Ed* (1487) äro numera kända endast genom uppgifter hos Peringskiöld. Av de kyrkor, som till sin karaktär visa sig vara mästarens egenhändiga arbeten och stå jämte de signerade i spetsen för den följande skolutvecklingen, äro Härkeberga och Härnevi valvmålningar de, som kommit bäst bevarade till vår tid; och det är svårt att tänka sig, att något av de övriga nu kända monumenten även i ursprungligt skick kunnat taga upp tävlan med dessa, särskildt med Härkeberga, i fråga om vare sig dekorationens helhetsverkan eller teckningens och fantasiens vitalitet och rikedom. Dessa omständigheter ha gjort, att det ansetts lämpligt, att presentera Alberts konstnärsskap genom en fullständig och så vitt möjligt trogen och lättstuderbar reproducering av Härkeberga kyrkas valvmålningar in extenso, redan innan en utförligare framställning av skolans monumentförråd i översiktlig behandling ur olika synpunkter kan bliva möjlig att i sin fulla utsträckning framlägga. Till en andra del av detta arbete förläges därför den systematiska översikten av skolan, under det den här föreliggande delen avser att så påtagligt som möjligt framvisa ett representativt monument av mästarens egen hand. Målningarna i Härkeberga äro icke daterade vare sig urkundligt eller genom inskrift eller vapensköldar såsom fallet är med många andra av våra kyrkmålningar från detta århundrade. Av allt att döma böra de dock ha tillkommit ungefär samtidigt med Alberts daterade målningssviter.

De återstående nu kända kyrkomålningar, som tillhöra Alberts grupp, omfatta flera olika skiftningar och gradationer i stilen och visa dennas småningom skeende förändringar, vilka av allt att döma i regel gå mot försämring, i det att dels färgen blir mer tung och grumlig, dels teckningen mer stereotyp och hela arbetet mer och mer förebildsbundet och epigonsmakande. En minutiösare och mer rutinerad detaljbehandling kunna ock räknas med bland dessa symtom. Albertlärjungarna ha med stor kunnighet och skoltrohet fört sin mästares dekorationssätt vidare till mångtalig utbredning, men de ha aldrig nått upp till den omedelbara

konstnärliga spänstighet inom det arkitekturdekorerande måleriet, som gjort Alberts egna händers verk till så klart lysande färgackompanjemang till tegelvalvsarkitekturen och till så kvalitativt högtstående dekorativ figurkonst, lysande av improvisationens hela friskhet.

Till skolans övriga bevarade monument höra flera kyrkor, av vilka den största gruppen ligger i de västra delarna av Uppland med utlöpare i Västmanland, en mindre grupp öster om Uppsala, ett par kyrkor i Stockholmstrakten samt en enstaka i det inre av Södermanland. I vad mån förstörelsen av hela monument förryckt den nuvarande geografiska utbredningen från den figur, denna ursprungligen bildade, är nu omöjligt att säga, men av det bevarade att döma skulle skolans tyngdpunkt vara förlagd till Upplands västligaste delar. Följande kyrkor äro i övrigt att räkna till Alberts grupp: Floda (Södermanland), Dingtuna (Västmanland), Täby, Odensala, Almunge, Danmark, Lagga, Kungs-Husby, Vänge, Bromma, Fundbo (alla i Uppland) samt Vittinge (Västmanland).

Albertus Pictor, som på 1480-talet signerat de ovan nämnda kyrkomålningarna, har av Hildebrand identifierats med den målare och pärlstickare Albert, som i Stockholm intager den främsta platsen ur taxeringssynpunkt bland sina yrkesbröder.[1] Huruvida en dylik identifiering får anses såsom fullt hållbar och bindande, då namnlikheten väl ej får tillmätas allt för stort avgörande i denna starkt förtyskade tid, torde kunna få betraktas som en öppen fråga, så länge ej några ytterligare bidrag till biografien kunna ge stöd för hypotesen. Våra kunskaper om mannen grunda sig tills vidare säkrast på hans efterlämnade arbeten, och höjdpunkten för hans verksamhet torde med all sannolikhet hava legat inom just det årtionde, då han daterat de till vår kännedom komna signerade arbetena, d. v. s. 1480-talet. Utsträckningen framåt och bakåt i tiden av hans verksamhet som monumentalmålare är svårare att här med någon trovärdighet angiva.

Alberts stil behärskas av en fast, enhetlig karaktär, som genom sin personliga läggning skiljer sig från andra riktningar. Ett personligt starkt konstnärstemperament och en formsäker hand ha av de inlärda och lånade stil- och bildelementen utdestillerat ett egenartat uttryckssätt, en personlig stil, som sedan satt sin prägel även på lärjungeskarans ar-

---

[1] *Hans Hildebrand,* Antikvarisk Tidskrift, II sid. 406 och Månadsbladet 1872 sid. 189 och 1876 sid. 697.

beten, ehuru med de ovan antydda modifikationer, som naturligt följa skolutvecklingen.

Det ornamentala elementet i Alberts målningar är alltigenom vegetativt och följer såsom dekoration troget arkitekturens konstruktiva system, klädande detta och på samma gång bildande inramning för de figurala framställningar, som täcka alla större ytor, vare sig valvkappornas växlande ytor eller väggfälten. Huvudparten av både ornamentik och figurkompositioner är naturligen lånegods och icke egen fri uppfinning, under det att det egna skapandet ligger dels i den sammansmältande omskapningsprocess, som gör att alla elementen gå väl och oupplösligt tillsammans utan lätt skönjbara stilskiftningar mellan lån från olika håll, dels i den alltid förträffliga anpassningen efter det rum, som skall dekoreras, och i den enkla men rena och lyskraftiga färgskalans utnyttjande till ett rikt och sammanhållet helhetsintryck.

Historikerns uppgift att visa källan för det lånegods av olika slag, som bildat stilens ingredienser, är ej fylld med blotta angivandet av de allmänna tidskaraktäristiska stilelement, som helt naturligt ingå däri. Man önskar gärna så nära som möjligt följa stilelementens successionsordning och genealogiska släktsammanhang för att därigenom kartlägga den levande utvecklingens förbindelseleder inom det andliga område, som här är fråga om.

I detta fall har Alberts stil stått som en i det hela olöst fråga, tillräckligt egenartat skild från sin närmaste omgivning för att fordra sin särskilda förklaring, vilken man utan direkt och påtaglig framgång sökt både inom och utom landets gränser. Det har legat nära till hands att antaga, att Albert kommit till Stockholmsområdet som en importvara, färdigbildad på annan ort, som då naturligast blivit sökt i norra Tyskland; allt emedan hans verk synts framkomma så pass oförberett i det svenska måleriet för övrigt vid tidpunkten. Som ett stöd härför tillkom det av Sylwan särskilt utredda förhållandet till träsnittsboken Biblia Pauperum, vilken Albert synes varit ensam ägare till bland sina samtida yrkesbröder.[1] Alberts förhållande till Biblia Pauperum är i stort sett det, att han ur denna träsnittsboks rika bildförråd (3 × 40 figurtaflor + 4 × 40 profetbilder med tillhörande latinska verser samt refererande berättelser) hämtat mönstren för ett ganska stort antal av sina bildframställningar. Det exemplar, som varit honom bekant, har av allt att döma tillhört

[1] *Otto Sylwan,* a. a. sid. 102.

någon av de xylografiska upplagorna av den 40-bladiga Biblia Pauperum, av vilka den första utkom 1463 och andra 1470—71 etc.[1] Antingen har han själv ägt och på sina arbetsresor medfört ett exemplar av träsnittsboken eller också har han någon gång varit i tillfälle att ur en sådan bok avteckna i sin egen mönsterbok, bland andra förebilder till ornamentik och bildkompositioner ett större antal Biblia Pauperumtavlor, dem han ansåg mest användbara ur konstnärlig eller kan hända minst lika mycket ur innehållssynpunkt. Ty målaren var väl ofta hänvisad att söka vara den beställande församlingens kyrkoherde till den bästa tjänst genom att i sin repertoar äga illustrationer till sådana den bibliska historiens händelser, som för predikanten voro värdefulla att kunna peka på såsom populära och av menigheten kända predikoexempel. Ur Biblia Pauperum har han sålunda hämtat både ämnen och kompositioner för hela figurscener, såsom framgår redan av bildförrådet i Härkeberga och de nedan anförda närmare exemplifieringarna. Likaledes ha enskilda figurer, kroppsställningsschemata, kostymer etc. blivit hämtade från denna förebild och sedan fått en friare användning i andra sammanhang. Däremot kan Alberts *stil* ej betraktas som lärd ur Biblia Pauperum, därtill har han ett från träsnittsbokens teckning och figurstil allt för avvikande och egenartat manér, som visar betydligt mera inflytande från monumentalmåleriets speciella stilfordringar vid arbete med kalkfärg på putsad muryta. Den stilbildande faktorn för Alberts konstnärsskap har Biblia Pauperum därför ej varit annat än i ganska underordnad grad, även om hans bekantskap med blockboken inverkat också på helhetskaraktären av hans dekorationer på grund av den betydande roll figurscenerna spela i målningarnas hela ytverkan.

Tydligen har Biblia Pauperum icke heller varit den enda förebild av denna art, som Albert känt och använt mer eller mindre omedelbart, om ock denna källa, åtminstone med vår nuvarande kunskap, givet synes vara den numerärt mest betydande. De med träsnitt illustrerade böckerna i övrigt jämte en riklig mängd enbladiga träsnitt, som voro i cirkulation, ha i vissa fall lämnat spår efter sig i Alberts bilder, och flera sådana finnas säkert än de, som för närvarande kunna direkt påpekas. Ett sådant exempel anföres nedan av efterbildning efter Speculum Hu-

[1] Angående Biblia Pauperum se t. ex. *Paul Heitz* och *W. L. Schreiber,* Biblia Pauperum, Strassburg 1903.

manae Salvationis[1] (David slår björnen, II: 7, Pl. 18, b.) och likaledes ett bevis på avhängighet av enstaka träsnittskompositioner (Kristusbarnet med korset, II: 1, Pl. 12, c.).

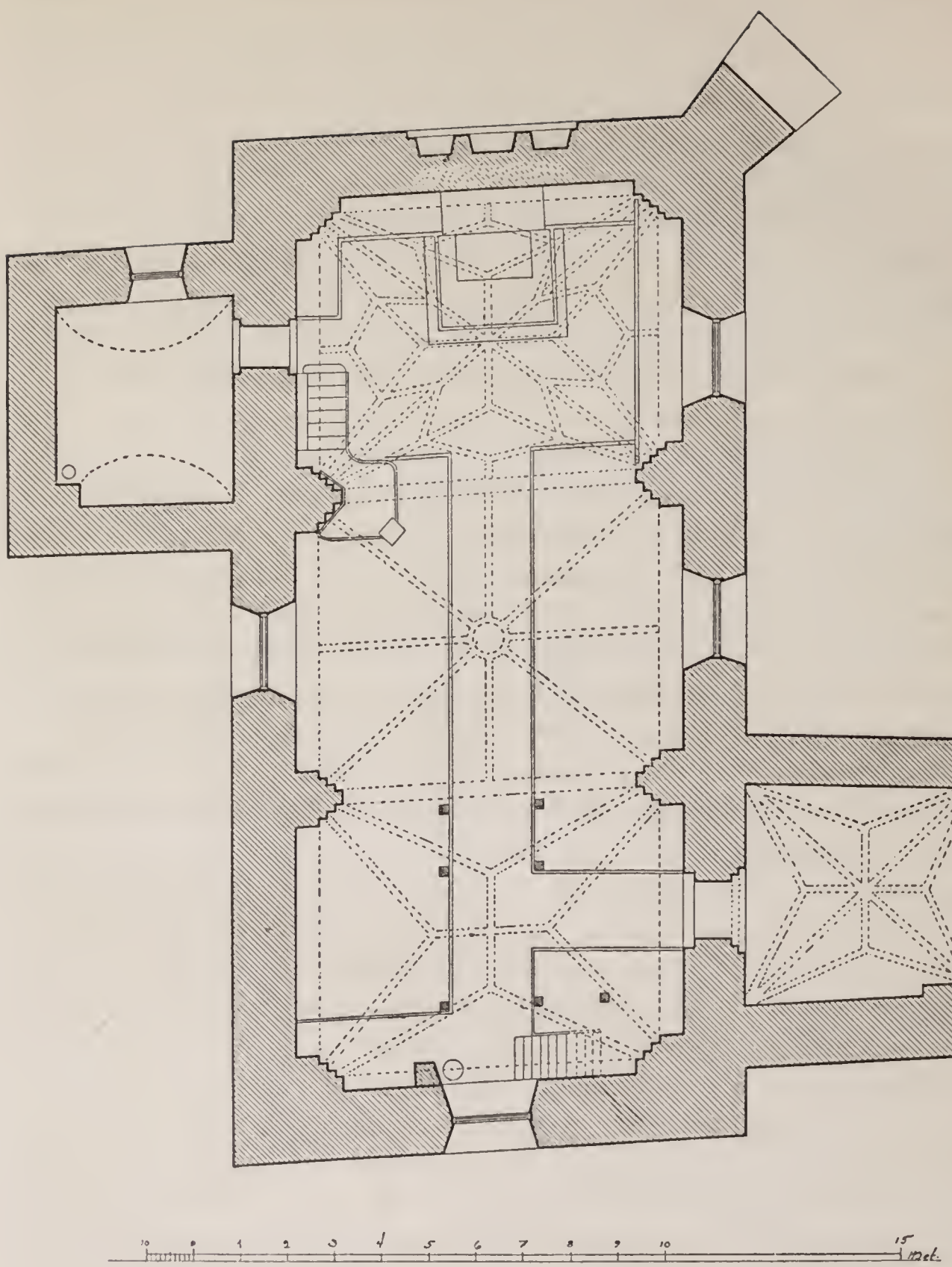
En annan källa av mer stilbildande beskaffenhet, vilken likväl ej heller räcker till att helt förklara Alberts stil, erbjuder den grupp av kyrkomålningar från årtiondena närmast före Alberts bästa period, som låter inordna sig under målarenamnet Peter, signaturen å målningarna i Ösmo kyrka (Södertörn). Dessa sammanställas och jämföras med Alberts måleri i en uppsats i de Studier, som utgivas av Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala, vartill härmed hänvisas.[2] Förhållandet mellan de båda mästarna gestaltar sig enligt denna framställning så. De hittills kända arbetena av Peter låta bäst datera sig till årtiondena närmast efter 1400-talets mitt, alltså till mansåldern närmast före Alberts egentliga framträdande och hans stils kulminationsperiod. Hela den ornamentik, som senare är karaktäristisk för Albert, finnes redan hos Peter till sin allmänna karaktär och med några avvikelser också till sina enskilda element i sådant förhållande, att både likheter och olikheter tyda direkt hän på, att ett lärjungeförhållande rått mellan de bägge mästarna. Peter känner icke Biblia Pauperum, men han fyller sina valv- och väggytor med figurframställningar på ungefär samma sätt som Albert sedan brukar, och helhetsintryck och färgverkan av de bägge mästarnas dekorationer bli nära besläktade fast med en tydlig skiftning mellan de båda personligheterna. Peters figurstil är också bestämt skiljaktig från Alberts, vekare och mer lyrisk, mer flytande och skönlinjig. Han använder också i regel en större absolut skala på sina figurer, vilket ger ett annat totalintryck. Alberts en smula hårdare och kantigare stil är ett naturligt uttryck för stilutvecklingen över huvud under den tid, som förflutit från Peters till Alberts verksamhetsperiod. Granskningen av det bildmaterial, vi hittills känna från Peters arbeten, visar slutligen, att ett antal av de mer framträdande av dessa förekommer i Alberts oeuvre i den översättning, som stilolikheten medför men i oförtydbart samma kompositioner. Allt tyder sålunda på att Peter bör betraktas som Alberts lärare i konsten att med kalkfärger dekorera kyrkliga interiörer. Uppträdandet i Ösmo

[1] Angående Speculum Humanæ Salvationis se *Henrik Cornell*, Dominikanskt inflytande på den Nordiska bildkonsten under 1400-talet. (Tidskrift för Konstvetenskap 1917, häft. 3, sid. 101 ff.), där litteratur i ämnet citeras.

[2] *Sigurd Wallin*, Målaren Peter, Albertus Pictors lärare, i Utställningen av äldre kyrklig konst i Uppsala, Studier.

kyrka av ett antal scener ur Biblia Pauperum, målade med en annan hand än det övriga, tydligen av en mindre van monumentaldekoratör, styrker intrycket av att denna kyrka, såsom redan Hildebrand och efter honom Sylwan framhållit, är att betrakta som ett övergångsled till Albertskolan, och den gissningen ligger nära till hands att det är spåren av just lärjungen Albert, som här visa sig, och att Ösmo då närmast borde sättas som slutpunkten i läraren Peters verksamhet. Den utländska import, som man rörande varje konstyttring i moderniserande anda i vårt avlägsna land måste räkna med såsom normal, bör beträffande Albertstilen alltså förläggas åtminstone en generation tillbaka i tiden, och Albert kan således sägas vara en i hemlandet utbildad eller så att säga konstnärligt infödd mästare.

Som antytts är Albert i intetdera av de fall, där hans förebilder och läromästare kunnat påvisas, någon slavisk kopist utan en självverksam omdanare och i viss mån en nyskapare. Flera än de här nämnda impulserna från annan honom omgivande konst har han säkert rönt, av vilka hans stil såväl som hans ikonografiska förråd dragit nytta. När dessa inflytelser bli bättre klarlagda, skall det bli möjligt att säkrare än nu avgöra arten av hans egen personliga insats i skapandet av de konstverk han lämnat efter sig, och som man nu är villig att spåra, utom i det helas dekorativa karaktär, i vissa de bästa av hans figurer, som fått en fläkt av den omedelbara inspirationens liv, vilket sällan vill ingå i de inlärda förläggskopiornas drag och lemmar.



Härkeberga Kyrka. Plan.

BESKRIVNING.

HÄRKEBERGA KYRKA ÄR BELÄGEN I TRÖGDS HÄRAD, Långtora pastorat i Uppland, omkring en mil nordost om Enköping.

Kyrkan är en liten medeltida gråstensbyggnad med rektangulär plan med sakristia och vapenhus å vanliga platser. (Se uppmätningsritningen sid. 20.) Innertaket i kyrkan utgöres av tre tegelvalv i stjärnmönster, vilande på väggpelare och sköldbågar och byggda under 1400-talet. Vapenhuset täckes av ett valv av liknande art. Före valvens inslående bestod innertaket av ett halvcirkelformigt tunnvalv av bräder spikade på takstolarna. Dessa takstolar uppbära ännu kyrkans yttertak och visa genom sin avrundade undre kontur och genom talrika spikhål paneltakets form och läge. Tegelvalven ligga helt och hållet inom detta panelvalv.

Kyrkan äger endast en ingång — genom vapenhuset. Fönstren äro i senare tid betydligt utvidgade, och det tredelade medeltida altarfönstret är igenmurat och täckt av en altartavla från 1700-talet. Predikstol, sluten bänkinredning samt orgelläktare i väster ha tillkommit under 1700-talets senare del och 1800-talets början. Golvet är av rött tegel.

Hela kyrkans och vapenhusets inre, såväl valv som väggar, ha varit täckta av målningar, alla av en fullt homogen karaktär och tydligen tillkomna i ett sammanhang. Av dessa äro väggarnas målningar täckta av vitlimning under det att däremot valvmålningarna äro orörda. De ha varken blivit överkalkade eller påmålade, utan befinna sig, med undantag för smärre skadade partier, sprickor, lagning o. dyl., i ett i stort sett synnerligen väl bevarat tillstånd. Den största förändring, som målningarna undergått sedan sin tillkomst, gäller vissa kemiska förändringar av färgerna, nämligen huvudsakligen den röda, som i allmän-

het övergått till sotsvart. Endast fläckvis här och där har den klart röda färgen bibehållit sig.

Av väggarnas målningar ha på senaste tid vissa smärre partier blivit såsom prov blottade i samband med planer på en restaurering av kyrkan. Väggmålningarna kunna här ej bli föremål för egentlig behandling, liksom de helt utelämnats vid avbildandet. De ämnen, som man av de blottade fläckarna kan tyda, äro följande: på korets södra vägg Erasmus' martyrium. Å ett undre putslager ett rött invigningskors. I andra travén på sydöstra pilastern Den heliga Barbara. På muren därintill ärkeängeln Mikael med gärningarnas våg. På nordvästra pilastern Den heliga Dorotea. Tredje travén å sydöstra pilasterns kapitäl två gäss. I vapenhuset på södra väggen Judesuggan och över dörren käringen som får skor av djävulen.

Målningarna äro utförda med kalkfärger på puts.

De förekommande färgerna äro följande: *rött* (högrött, i allmänhet svartnat), *rödbrunt* (caput mortuum), *grönt* (klart grönt, undantagsvis i figurscenerna ljust grågrönt), *gult* (ockra), *blått* (i allmänhet ljust), *svart*, *grått* och *vitt*.

Målningarna bestå av dels figurala, dels ornamentala element, av vilka de förra intaga den ojämförligt viktigaste platsen. Med figurkompositioner, flerfiguriga scener eller enstaka figurer, äro nämligen de allra flesta valvkapporna dekorerade, under det att ornamentiken följer och kläder valvens konstruktiva delar, sköld- och gördelbågar, valvribbor och slutstenar. Dessutom användes ornamentiken att utfylla sådana delar av valvkapporna, som figurscenerna ej täcka, mäst de smala svicklarna, och fyller stundom hela svickelkappor, då dessa äro mycket smala och olämpliga för figurdekorering (såsom i valv I).

Ornamentiken, som till sin huvudpart hämtat motiven ur växtvärlden, slingrande rankor, blommor etc., använder även i viss utsträckning djur- och människofigurer i ornamental uppfattning och rent dekorativt syfte, såsom å de utvidgade förgreningspunkterna i ribbsystemet i valven III och IV.

Valvribbornas ornamentik är den mäst framträdande och inverkar i betydande grad på helhetsverkan av särskilt de rikare utbildade stjärnvalven.

Ornamentiken växlar allt efter valvribbornas olika genomskärning. Diagonalribbornas i valv I översta delar samt alla 8 ribborna i valv II ha enkel fyrsidig genomskärning och äro dekorerade på ett och samma

sätt. Undersidan är struken i en heltäckande bottenfärg, å varannan ribba rödbrunt, å varannan grönt. Därpå äro målade i svart och vit konturteckning med streckade skuggningar en fortlöpande bladslinga med rundade bladflikar åt båda sidor, löst spiralvirad kring en rak, rund stam i ribbans mittlinje, vilken stam på somliga ställen, men ej regelbundet överallt, har korta, avskurna kvistar. Dessa ribbors sidoytor ha på putsytans bottenfärg lagda fortlöpande rödbruna slingor med långsmala blad med spetsiga eller rundade sidoflikar, till hälften gröna, till hälften rödbruna.

I valv I ha ribborna till vissa delar femsidig profil, bildad av en rektangulär genomskärning med brett avfasade hörn. Dessa partier äro dekorerade med breda sicksackgående tvärband i omväxlande gult med rödbruna ränder, rödbrunt, rött och grönt. De lägre partierna av ribborna i samma valv ha rundad genomskärning med en svagt markerad kam i mittlinjen. Dessa bära tvärband i samma färgföljd som föregående men formade likt heraldiska liljetoppar eller symmetriska, flikiga blad. Nedtill mot valvsvicklarna äro ribborna i valv I på ett kort stycke fyrsidiga till genomskärningen. Undersidan bär här ett band, av växlande färg, olika å bandets båda sidor, löst spiralrullat kring en rund gul stav. Ribbornas sidor ha här rödbrun-gröna slingor som å de ovan först beskrivna.

Ribborna i valv III ha fyrsidig genomskärning och dekoreras på undersidan med en kring en stam spiralvirad bladslinga (som valv I och II), mot putsfärgen som fond. Slingan är röd och grön, stammen rödgul. Ribbornas sidor bära rödbrun-gröna slingor.

Valv IV har femsidiga ribbor. De tre mittersta av dessa sidor bära brutna, breda tvärband i omväxlande färg, som i valv I. Ytterkanterna ha rödbrun-gröna slingor. Nedtill äro ribborna på ett litet stycke fyrsidiga och dekorerade som å motsvarande delar i valv I med spiralvirat band etc.

Slutstenen i valv I bär en cirkelrund ros, tecknad med svart och vitt på rödbrun botten. Å slutstenen i valv II, en stor cirkelrund platta, är målad en framställning av Kristusbarnet med korset sittande i Betlehems stjärna (Pl. 12, c). Denna ornamentalt använda och arrangerade figurscen inramas av en krans av moln, liknande ett i kanten rundflikigt band, lagt i en djup, fylligt rundad sicksackveckning. På samma sätt tecknas molnen å alla övriga ställen, där de förekomma i figurtavlorna.

Plattans kanter äro mellan valvribborna målade med murverk med röda fogar på den grå putsytan. Dylikt förekommer även i svickeln nedtill i II: 10.

I valv III bär slutstenen en cirkelrund, dubbel, femtalig ros i gult, blått och rött med vit och svart teckning. Från denna utväxa nedåt valvribborna fyra i profil sedda blommor (jmfr nedan sid. 25). Slutstensplattans kanter äro målade röda med murverksfogar i vitt.

Slutstenen i valv IV bär en rödbrun stjärna med åtta raka spetsar, var och en löpande ut på en valvribba.

I valven III och IV finnas platta utvidgade förgreningspunkter i ribbsystemet. Å dessa äro målade ornamentala figurer, i valv III musicerande lekare (Pl. 30, 31.), i valv IV groteska människo- och djurfigurer (Pl. 48). Kanterna äro målade med rött murverk som å slutstenen i valv III.

Å valvsystemets övriga konstruktiva delar, sköld och gördelbågarna, förekomma följande dekorationsmotiv, vilka även i viss utsträckning återkomma i valvkapporna.

Gördelbågarna utmed kyrkans båda långsidor samt den östra gördelbågens översta parti så långt som det igenmurade fönstrets nisch räcker äro alla dekorerade med en *vinranka*. Dennas stam, som går fram i en jämn mjuk våglinje med spiralböjda grenar, är målad omväxlande grön, brun eller gulbrun med rundningen markerad med glansdager och skuggning. Rankan bär gröna, flikiga blad, röda druvklasar och svarta klängen.

Den *rödbrun-gröna slinga,* som förekommer flerstädes å valvribbornas kanter, utfyller även här och där de smalare valvsvicklarna, mest nedtill. Bladflikarna, som å valvribborna mest äro rundade, äro å svicklarnas slingor i allmänhet smalare och spetsigare, varjämte utrymmet tillåter slingorna att röra sig i vidare spiralvågor.

Samma slinga är målad å nedre delarna av den östra samt å den västra sköldbågen. Slingan ligger i en regelbunden våglinje och bär i varje buktning en med schablon målad fembladig ros i grönt och rödbrunt.

Samma slinga, försedd med dubbla, femtaliga rosor med de yttre bladens kanter invikta, rödbruna och gröna, utfyller åtta smala svickelkappor i valv I.

Å gördelbågen mellan valv I och II är målad en *fetbladig ranka* med rund grön stjälk med vit glansdagerrand och grå skuggning, lagd

i jämna, runda vågor, beväxt med fylligt rundflikiga blad, blå och röda, vilka vika sig över, visande ömsom den ena och andra sidan och stundom slå en tillbakaböjd flik kring rankans stam. Här och där förekommer ett svart klänge. Två valvsvicklar i valv III äro utfyllda med samma slinga (III: 22, 23, Pl. 29 a och b).

Gördelbågen mellan valv II och III bär samma slags ranka försedd med stora, i profil sedda blommor av omväxlande former, sammansatta av bladbildningar liknande rankans etc. Ett par kvistar av samma blommande ranka äro insatta i hörnen av två bildfält i valv I (I: 9 och 18 Pl. 6 och 7), varjämte blommorna å slutstenen i valv III äro av samma art.

Den fetbladiga rankan tecknad i svart och vitt mot helt grönstruken fond fyller två svicklar i valv I (I: 10 och 11, Pl. 8).

Sköld- och gördelbågarnas mot valvkapporna gränsande kanter äro alla dekorerade med fortlöpande bårder, vilka äro rikast å den östra bågen i varje valv. Den östra bågen i valv I bär ett brett sicksackveckat band i ljusare och mörkare rödbrunt. Motsvarande båge i valv II bär samma bladslinga som valvribborna i valv III, och östra bågen i valv III ett kring en stång spiralvirat band, såsom å delar av valvribborna i valv I och IV. Alla övriga bågar av detta slag bära en med schablon målad bård av små blad i svart mellan två rödbruna kantlinjer.

En liknande schablonmålad bård med hela och halva kors i svart mellan rödbruna kantlinjer förekommer mellan två figurscener i valv III (III: 16, 17, Pl. 40) samt begränsande ett par bildfält i valv IV (IV: 13—15). I övrigt skiljas och begränsas bildfälten av en enkel rödbrun linje.

Fonden i figurtaflorna, luften, består av putsytans färg, beströdd med blommor, målade med schablon i rödbrun färg. De allmännast förekommande schablonerna äro två, en reguliär sexbladig rosett med treflikiga blad och en reguliär trebladig med hjärtformiga blad. Båda dessa förekomma i samtliga valv, men aldrig blandade i samma bildfält utom endast i I: 20. I valv II och III äro de båda olika mönstren fördelade inom ringformiga skikt av bildfält, i valv I är denna ordning ej klart genomförd och i valv IV förekommer den sexbladiga rosetten ensam i själva valvet under det att den trebladiga finnes å väggarnas endast delvis blottade målningar, varför även här samma princip troligen i stort är följd.

Bilden av nådastolen (III: 13, Pl. 37) är målad mot rödbrun fond beströdd med ett schablonmönster av en i profil sedd symmetrisk blomma med sex blad och stjälk, målad med vit färg.

Å de blottade proven å sydväggen i travé I finnes en annan profilställd, symmetrisk blomma, använd å bildfond, målad i rödbrunt.

Som mönster å en dräkt (II: 2, Pl. 15 a) finnes en reguliär fembladig ros, likaledes målad med schablon.

Slutligen är en schablon använd för framställning av de små träd med rund krona, som förekomma i vissa figurtavlor antydande landskapet. Trädens blad äro målade med en schablon av ett parbladigt blad med sju småblad.

Förutom det nyss nämnda dräktmönstret, en 5-bladig ros, målad i rödbrunt å vitt på Marias mantel i Marias kröning (II: 2), förekomma med schablon målade mönster å dräkttyger på fyra profeter (II: 10, 20 21, III: 18). De schablonmålade mönstren äro lagda i svart (grått) på grönt eller blått och utgöras av fortlöpande brokadmönster, rakt utbredda över bildytan utan hänsyn till dräktens veckfall, som är markerat för sig.

För helhetsintrycket av målningarna har ornamentiken en ganska avgörande inverkan därigenom att den bekläder alla de inramande valvlemmarna och minst lika mycket därigenom, att dess regelbundet upprepade och genomgående färgsammansättningar äro så starkt tongivande för färghållningen i det hela. Härtill bidraga naturligtvis också i betydande grad figurscenernas färgkompositioner.

Färgintrycket är något olika i de skilda valven. I valv I överväger det täta nätet av valvribbor med sin dekoration i grönt, gult, rödbrunt och det svartnade röda. Även i tavlorna härska grönt, rött och rödbrunt. Blått förekommer fastän jämförelsevis litet framträdande.

Valv II behärskas mindre av ribborna, utan verkar mer helt kupolartat med en jämnt utbredd och jämförelsevis ljus ytdekorering, där de mörka röda och rödbruna färgerna förekomma mindre ymnigt, med grönt, ljust gult och grått som huvudfärger.

Valv III har en något kraftigare tyngd i sin färg än valv II. De övervägande färgerna äro grönt, rödbrunt och rött; blått förekommer rikligare än i de övriga valven. Tavlor och ribbor väga ungefär jämnt mot varandra och samverka till ett gemensamt huvudintryck.

I valv IV, vapenhuset, göra de grova ribborna ungefär samma intryck som i valv I, men figurscenerna bilda en kraftig motvikt i samma färger.

Figurstil.

För hela konstnärens målningssätt är genomgående karaktäristiskt ett i det hela rent yttecknande manér. Alla former anges i första hand genom en hel, fullt tydlig kontur, oftast inneslutande jämna färgytor. Kompositionen har sannolikt allra först tecknats upp på muren i en konturteckning med svart färg; därefter ha de olika partiernas färgytor målats i jämna fält och slutligen därefter konturer och innerteckning noggrannare ånyo uppdragits och den finare detaljbehandlingen utförts. Till denna hör all förekommande modellering av ansikten, dräktytor etc.

Ansiktena tecknas i regel endast i tvänne ställningar, profil och halvprofil. Av dessa är den senare den ojämförligt allmännast använda, varvid ansiktet är så mycket vänt åt sidan, att näsan är tydligt profiltecknad men dock ej skär över kindkonturen; snarare närmar sig ställningen till face i det att båda kinderna i regel äro väl synliga. Jämte denna ställning och den rena profilen förekomma som undantagsfall en face en enda gång, nämligen Gud Fader i nådastolen (Pl. 37) i en högtidligt tronande ställning, samt profil perdu likaledes en gång: Isak knäböjande på altaret (Pl. 23 a).

Av ansiktstyperna urskiljas vissa, som återkomma tämligen stereotypt. Däribland märkes såsom ganska allmän en äldre manstyp med halvlångt helskägg med ett allvarligt, värdigt, välvilligt men tämligen neutralt uttryck, oftast i halvprofil men även i profil; näsan är i allmänhet så gott som rak.

Ex: Moses i Röda havet (Pl. 10 b).
Josef och översteprästen i Marie trolovning (Pl. 11 b).
Elias vid himmelsfärden (Pl. 17 a).
Enok (Pl. 17 b).
Ahasverus (Pl. 20 a).
Darius (Pl. 20 c).
Abraham (Pl. 23 a).
Jonas när han kastas i havet (Pl. 25).
Noak (Pl. 27).
Jakob (Pl. 33 a).
Farao (Pl. 33 b).
Isak (Pl. 35).

Till denna typ hör även Gud Fader i nådastolen (Pl. 37), som nämnt sedd en face.

Kristus framställes som en yngre typ och på gränsen till den skäggslösa på grund av att skägget börjar först längre ned på hakan, lämnande munnen fri. Skägget är kort och tvärskuret.

En äldre skägglös from man framställes i en typ med ett milt välvilligt uttryck. Näsan är bred, intryckt nära näsroten samt en smula uppnäst. Ansiktskonturen går i regel i flera våglinjer för att beteckna den äldre mannens slappare hud å kinder och haka (Kyrkofadern Gregorius Pl. 44 a, Profeten Habakuk Pl. 20 b). Denna typ varieras för något yngre man, då näsan får en jämn, trubbig form och ansiktskonturen blir mera rundad och spänd (Augustinus Pl. 44 b, Ambrosius och Hieronymus Pl. 41 b och c, Lukas och Markus Pl. 9 a och b). Slutligen förekommer en ännu yngre manlig typ, skägglös, nästan gossaktig, som i allmänhet överensstämmer med föregående typ men är en smula spädare, oftast med en smal liten haka; näsan är antingen rak eller kort och trubbig. Ex.: David (Pl. 18 b), Esau (Pl. 34 och 36 a), Jakob (Pl. 35). Exempel på denna typ i profil ger David (Pl. 22). Denna ungdomliga manstypen står i allmänhet rätt nära typen för yngre kvinnor såsom synes dels av evangelisterna Mattheus och Johannes (Pl. 8) samt av den nära likheten mellan Haman och Esther å Pl. 16. Jämför även änglarna, som bära fullt kvinnliga anletsdrag. Den ideala kvinnotypen framställes enbart tämligen ung, t. ex. alla Mariaframställningar (Pl. 7 b, 11 a och b, 12 b, 15 a, 42). Även äldre kvinnor, såsom den heliga Anna, framställas unga. Kvinnan framställes endast i halvprofil.

För framställande av onda personer finnas två skilda typer, båda mera kraftigt karaktäriserade än de ideala typerna av de goda. Den ena typens ansikte är bildat av uppsvällda rundlar på så sätt, att konturen bildas av en serie cirkelbågar (t. ex. Ham Pl. 44 c, Lalli Pl. 52 b). Denna typ är snarare plump, under det att den andra är mera ondskefull (Pl. 44, d). Denna har en kraftig kroknäsa, oftast långt skägg och över huvud taget ganska grova drag. Stundom, såsom i bilden av Kain (Pl. 24 b), kan konstnären få fram en skarpt karaktäriserad uttrycksfullhet. De onda kvinnorna framställas i närmaste överensstämmelse med den först angivna typen.

Ansiktena i dessa målningar kunna som sagt uttrycka olika karaktärer, goda eller onda. Starkare affekter framställas däremot icke med hjälp av ansiktsuttrycket. För sådana ändamål betjänar sig Albert i stället av gester och kroppsställningar. Jakob, som river sina kläder vid framvisandet av Josefs blodiga rock, bär så t. ex. ett fullkomligt oberört och

lugnt ansikte av den ovan behandlade typen för en äldre, skäggig, from man. Även kroppsställningen är lugn och värdig och endast genom handgesten betecknas den upprörda sinnesstämning, som berättelsen anger. I en burlesk scen sådan som dansen kring den gyllene kalven förekomma ansikten med obetonade miner. Hos själarna i yttersta domen ser man ingen åtskillnad i ansiktsuttrycket hos de saliga och de osaliga. Deras olika själstillstånd uttryckes endast genom de förras tillbedjande handgest, vilken saknas hos de senare.

Denna anletsdragens frihet från affekter är knappast ägnad att förvåna, då den är en tämligen karaktäristisk företeelse i medeltida måleri särskilt av så dekorativ art som ifrågavarande.

Jämför man de ovan angivna ställningar, som ansiktena i Härkeberga intaga, med Biblia Pauperum, finner man en genomgående överensstämmelse. Även i Biblia Pauperum finna vi samma något till face gränsande halvprofil såsom den med förkärlek använda ansiktsställningen. Profil användes endast i mindre utsträckning och ren face och profil perdu endast för vissa sällsyntare fall.

Samma överensstämmelse mellan Albert i Härkeberga och Biblia Pauperum är rådande med avseende på de framställda personernas kroppsställningar. Utan att ingå på en genomgående analys av kroppsställningarna i allmänhet kunna vissa särskilt framträdande ställningar vara av intresse att här påpeka. Liksom i fråga om ansiktena gäller att även kropparna i regel äro vända mot halvprofil, såväl hos lugnt stående som sittande figurer. Särskilt äro de sittande figurerna givna i en fast typ med stolen perspektiviskt tecknad snett in i bilden. De värdigt stående draperifigurerna visa en sluten och tämligen rak kontur och parallellt fallande veck. Motsvarande figurer klädda i kort rock och åtsittande hosor äro mera varierade i fråga om benställningarna. En bestämd typ bland dessa är den kontrapostartade ställningen hos Esau och Jakob (III: 10 och 11, Pl. 34, 35), Adam och Eva (IV: 5, 6, Pl. 49), som är karaktäristisk även för Biblia Pauperum, där den ofta förekommer och i en mer accentuerad form (t. ex. B. P. 16: 1, 23: 1 m. fl.).

Rena ryggfigurer förekomma varken i Härkeberga eller i Biblia Pauperum, men däremot understundom figurer med kroppen i en ställning motsvarande profil perdu (III: 17, Pl. 40), varvid ansiktet antingen tecknas i profil starkt uppåtvänt eller i undantagsfall i profil perdu såsom

den direkt ur Biblia Pauperum kopierade Isak på offeraltaret (II: 13, Pl. 23 a). Av förekommande rörelseställningar är gångställningen med två böjda knän en i viss mån utbildad typ. I scenen med David halshuggande Goliath (II: 12, Pl. 22 c) har Albert med ett gott grepp framställt en figur i ett ögonblick av kraftig rörelse, varvid han på ett övertygande sätt givit kroppens spänning i rörelsen, möjligen med undantag för den mindre lyckade framsatta foten. Den uttrycksfullhet, som karaktäriserar de bästa av Alberts figurer, såsom denna, vinner han just genom den raska teckning, med vilken han skriver upp konturen till en figur (t. ex. de musicerande lekarna III: 1—4, Pl. 30, 31). Även i ett till typ stelnat motiv, för övrigt kanske lånat, såsom i den ovan omtalade fotställningen hos t. ex. Esau, lyckas han att ställa sin figur på marken med omedelbar och övertygande naturlighet.

Framställningen av naket, som endast förekommer, när ämnet så fordrar, karaktäriseras av en viss neutral och summarisk behandling. Figurerna av Adam och Eva vid syndafallet (IV: 5, 6, Pl. 49) ge exempel på huru skillnaden mellan den manliga och kvinnliga kroppens byggnad, ehuru på intet vis framhävd, är av målaren uppfattad och uttryckt genom kvinnans spädare axlar och smalare midja. Kristustypen är jämförelsevis vek med en nästan kvinnlig midja, varemot en mer utvuxen manlig typ representeras av Jonas uppstigande ur valfisken (II: 18, Pl. 25). Kristusbarnet är tecknat med uppfattning för den outvecklade barnkroppens proportioner och med känsla för dess mjuka charm (I: 18, Pl. 12 a).

Liksom figurstil och kompositioner till stor del äro hämtade ur Biblia Pauperum och andra förebilder, så äro även dräkter och accessoirer till sin allmänna karaktär hämtade ur samma källor men omformade efter målarens personliga stil. Ehuru vissa i Biblia Pauperum icke förekommande modärna detaljer här och där ingå i målningarnas dräkter, kunna dessa dock icke sägas representera ett visst bestämt med målningarnas tillkomst sammanfallande tids- eller ortsmod. Dräkterna äro vanligen framställda i en jämn täckfärg med innerkonturer och skuggningar med mörkare nyans av samma eller annan färg. I vissa fall äro dräkttygerna mönstrade antingen med schablonmålade rosor (Marie kröning II: 2, Pl. 15 a) eller med ett schablonerat sammanhängande brokadmönster, i båda fallen utan hänsyn till veckfallet. Skuggningen följer i regel de med en svart innerkontur uppdragna veckryggarna. Hos lugnt stående figurer faller dräkten mest i raka, obrutna, litet hårda veck, eljest ofta i skarpt brutna triangelveck. Förutom genom schattering åstadkommes skuggning

genom skraffering, skuggning genom parallella småstreck, i ett med träsnittsteknik överensstämmande manér, använt såväl å dräkter (III: 13, Pl. 37) som ock någon gång å en naken kropp (III: 24, Pl. 42), dock aldrig å ansikten eller händer. Den tydligt eftersträvade modelleringen av ansiktena utföres med pålagda vita glansdagrar på den oftast gråvita karnationsfärgen. Den vita färgen pålägges vanligen å vitögon, ögonlock, närmast över ögonbrynen, å pannans övre del, utmed näsryggen, på läppar och haka och stundom på öronen. Läppar och kinder äro ofta målade röda. Här och där, särskilt i valv I, är denna modellering flyktigare utförd eller i vissa fall så gott som utelämnad.

Hår och skägg målas i allmänhet i *en* färgyta, alltid omsluten av en hel kontur samt med en innerteckning vanligen i svart.

Figurkompositioner.

Av alla de figurkompositioner, som förekomma i Härkeberga, är nära nog tredjedelen med smärre eller större förändringar hämtad ur Biblia Pauperum. Härav framgår, i vilken stor utsträckning denna träsnittsbok varit underlag för Alberts måleri. Av de förändringar, som Albert företagit, beror en stor del på den översättning han underkastat dem för att bringa dem i överensstämmelse med sin egen stil. Detta inverkar dock mindre ur kompositionssynpunkt än på figurstilen. Det som däremot i allmänhet är orsaken till omkomponeringarna är bildfältens växlande oregelbundna och i förhållande till förebilden skiljaktiga form.

Ett antal andra kompositioner i Härkeberga ha kunnat fastställas som efterbildade efter monumentalmålningar av målaren Peter. Även i dessa kunna samma faktorer till förändring iakttagas, ehuru på grund av bildernas likartade användning som valvdekorationer ett mindre behov av omkomponering bör ha förefunnits.

Av de återstående bildkompositionerna i Härkeberga, nära halva antalet, för vilka speciella förebilder ej äro kända, kunna vissa hänföras till sådana inom bildkonsten allmänt förekommande ikonografiska motiv, av vilka Albert måste ha känt ett mycket stort antal. Andra torde han hava hämtat ur andra träsnitt eller monumentalmålningar etc. och tillgodogjort sig på samma sätt som de från Biblia Pauperum och Peter hämtade kompositionerna. Andra åter ligger det nära till hands att antaga, att han själv mer eller mindre självständigt uppfunnit.

En ren överflyttning utan förändring av en Biblia Pauperumkom-

position ha vi t. ex. i bilden av Isaks offrande (II: 13, Pl. 23 a), där dock den triangulära bildytan blivit utfylld därigenom att Isak med vedbördan från en annan Biblia Pauperumscen insatts till vänster om den rektangulära offerscenen. Observera en dylik skarv i bilden av den förhånade Elisa (II: 6, Pl. 18 a), uppkommen genom en mekanisk omflyttning av de olika delarna av Biblia Pauperums komposition. Träsnittsbokens profeter äro uttagna ur sina välvda nischer och omformade så, att de väl inskriva sig i de triangulära valvsvicklarna.

Ett i Biblia Pauperum mycket använt kompositionsschema visar tvänne snett mot varandra vända, symmetriskt ställda personer eller täta grupper oftast med en tydligt markerad remna i kompositionens mitt mellan grupperna eller ock med en förenande mittfigur. Sådana kompositioner har Albert återgivit i Härkeberga i de två ur Biblia Pauperum hämtade scenerna ur Josefs historia (III: 5, 6, Pl. 32). De bägge återstående Josefsscenerna i Härkeberga (III: 7, 8 Pl. 33) äro, ehuru ej hämtade ur Biblia Pauperum, komponerade efter samma schema. Har månne Albert här med hjälp av endast bibeltexten och kompositionsschemat själv skapat denna fortsättning på bildcykeln ur Josefs historia, eller har han för dessa bilder känt mönster ur andra källor, där samma kompositionsschema använts? Bland de från Peter hämtade scenerna finna vi även en dylik remnad komposition, den kombinerade scenen av himmelsfärden och pingstundret. Denna är nämligen icke gjord efter Biblia Pauperums komposition av himmelsfärden, där madonnan och apostlarna knäböja i en ring omkring himmelsfärdsbergets lilla kulle, utan tydligen efter den komposition, som Peter återgivit i både Torshälla och Ösmo i tvänne spetsigt triangulära valvkappor med Kristus och den helige andes duva över varandra i kompositionens mittlinje. Ett lågt rektangulärt bildfält har i Härkeberga tvungit Albert att tränga duvan över åt ena sidan till en underordnad plats i den symmetriska huvudkompositionens ena hörn. De flesta här använda Peterkompositionerna äro däremot ordagranna översättningar (t. ex. nådastolen III: 13, Pl. 37 och Marie himmelsfärd III: 21, Pl. 41 a).

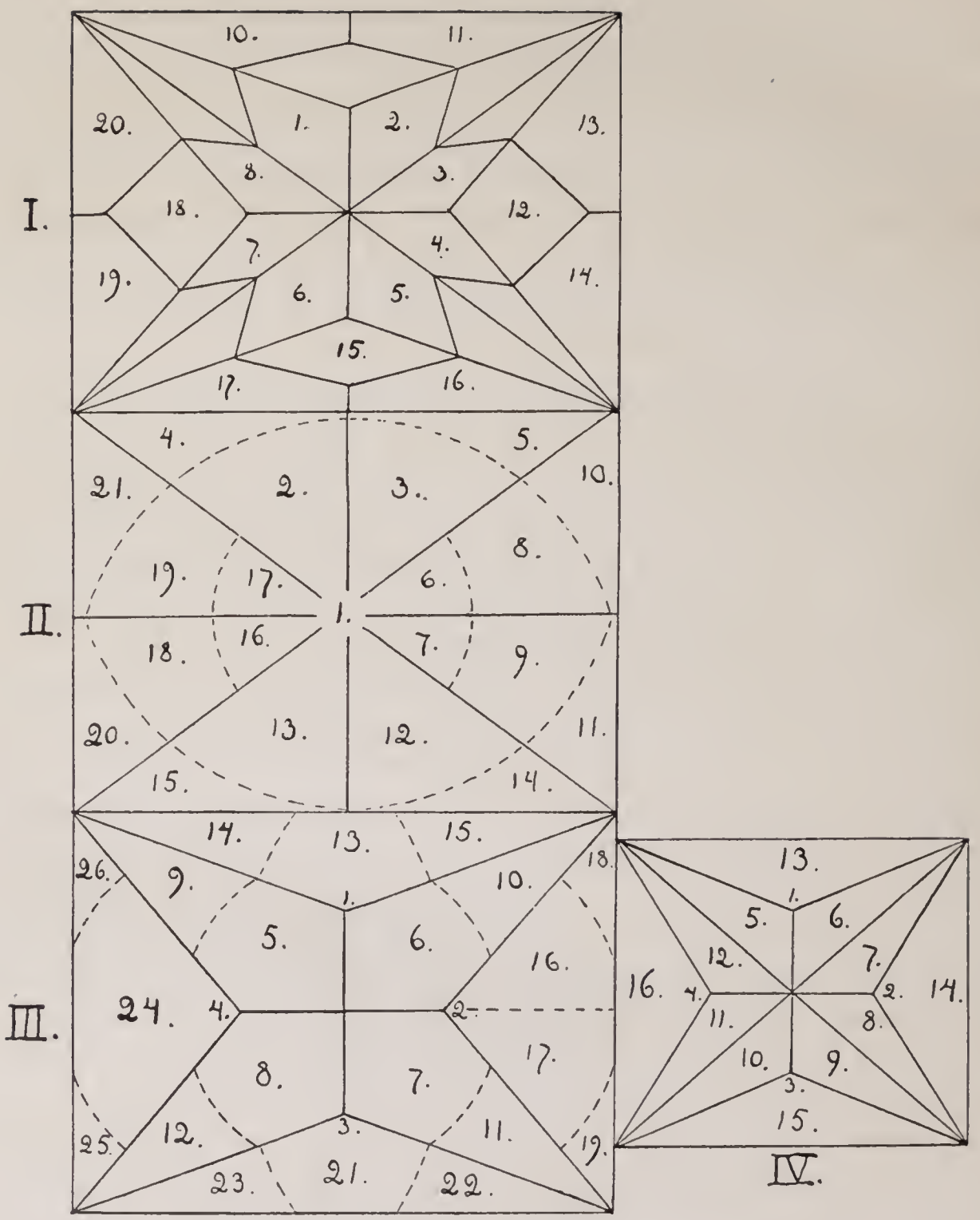
Ett par exempel på kompositioner hämtade från andra källor än de ovan omtalade kunna även anföras, båda tagna från träsnittskonsten. Bilden av David, som slår björnen (II: 7, Pl. 18), är sålunda mycket nära släkt med bilden av samma ämne i Speculum Humanae Salvationis. Både David och björnen äro nära överensstämmande; skillnaden är, att i Speculum även ett lejon finnes, vilket ligger vid Davids vänstra fot,

under det att i Härkeberga en ko ligger på marken. I Speculum bär David intet spjut som i Härkeberga. Den andra förebilden återfinnes å lösa träsnittsblad och återges hos Albert å andra valvets slutsten: bilden av Kristusbarnet med korset sittande i Betlehems stjärna (II: 1, Pl. 12). I detta fall har Albert emellertid tydligen icke fått kompositionen direkt från träsnittet, utan genom en mellanhand, Peter, efter som samma bild blott obetydligt skiljaktig förekommer bland dennes målningar i Vadsbro kyrka.

Med en förvånande förmåga att dekorativt utnyttja de till synes ofruktbara förgreningspunkterna i tredje valvets ribbsystem har Albert där insatt de elastiskt hopkrupna musicerande lekarne, ett av de bästa bevisen på hans förmåga att använda mänskliga gestalter i dekorativt syfte (III: 1—4, Pl. 30, 31).

Bland övriga dekorativt använda genrefigurer ha några placerats parvis i motstående svicklar i valv II, på ena sidan en musikant, på den andra en dansande gumma (II: 10, 11, Pl. 21; II: 20, 21, Pl. 28). En samkomponering i ännu större stil av ensamfigurer i skilda bildfält utgör den åttataliga änglakören i korvalvets stjärna, där alla de med passionsredskapen utrustade änglarna vända sig mot den i östra valvkappan, rakt över altaret placerade smärtemannen. (I: 1—9, Pl. 2—6.)

Rumsbildningen i figurscenerna är åstadkommen med i allmänhet synnerligen enkla medel. En stenig och kal markyta begränsad av en endast med schablonrosetter utfylld fond utgör oftast hela scenrummet. Mera sällan, och endast när berättelsen så fordrar, förekomma byggnader, möbler eller andra accessoirer. Landskapet antydes stundom av små träd med krona av schablonerade löv, tydligen avkomlingar av Biblia Pauperums något rikare utbildade landskapsmiljöer. Som dekoration verka dessa bilder visserligen ytmålning, men i de flesta scener förekommer dock en viss djupverkan åstadkommen med hjälp av perspektiviska medel, såsom t. ex. scenen med Daniel i lejonkulan (II: 9, Pl. 19 b). Förkortningar vid tecknandet av människofigurerna äro däremot omsorgsfullt undvikna, och andra medel användas för att nå intrycket av sneda ställningar och fullrund kroppslighet. När i något enstaka fall en förkortning funnits i en från Biblia Pauperum hämtad scen, har figuren (såsom i III: 5, mittfiguren Pl. 32 a) blivit omformad och tecknad, så att förkortningen bortfallit.



Härkeberga Kyrka. Schematisk översikt av valvmålningarna.

FÖRTECKNING ÖVER MÅLNINGARNA.

I de fall, då förebilder till målningarna äro kända, anges de här nedan, såsom då kompositionen är hämtad ur Biblia pauperum (B. p.) eller från målningar av målaren Peter i Ösmo, Vadsbro eller Torshälla kyrkor (Peter).

KORVALVET (VALV I).

I: 1—8. Änglar med Kristi passionsredskap . . . . . Pl. 4, 5.
Engel mit den Passionsgeräten Christi

1. Törnekronan . . . . . Pl. 4, a.
2. Korset . . . . . » 4, b.
3. Gisslet . . . . . » 4, c.
4. Riset . . . . . » 4, d.
5. Kolonnen . . . . . Pl. 5, a.
6. Svampen på ett rö . . . . . » 5, b.
7. Spikarna . . . . . » 5, c.
8. Spjutet . . . . . » 5, d.

Kompositionen hämtad från Peter.

I: 9. Kristus som smärtoman . . . . . Pl. 6, a.
Christus als Schmerzensmann.

I: 10. Evangelisten Mattheus . . . . . Pl. 8, a.
Der Evangelist Matthäus.
Inskrift: mathe*us*.

I: 11. Evangelisten Johannes . . . . . Pl. 8, b.
Der Evangelist Johannes.
Inskrift: ioha*n*nes.

I: 12. Simson river itu lejonet . . . . . Pl. 6, b.
Simson zerreisst den Löwen.
Dom. 14: 5—6. Komp. från Peter.
Inskrift: Sa*m*pson.

I: 13. Kristi dop . . . . . Pl. 10, a.
Taufe Christi.
Matth. 3: 13—17. Mark. 1: 9—11. Luk. 3: 21—22.
Komp. från B. p. XI: 2.

I: 14. Vandringen genom Röda havet . . . . . Pl. 10, b,
Wanderung durch das rote Meer.
2. Mos. 14: 15 ff. Komp. från B. p. IX: 1.
Inskrift: i*n* exodo q*uod* pharao i*ntra*uit mare rubru*m* p*ost* filios isr*aelis* et d*omin*us reduxit aq*ua*s maris sup*er* eos (B. p. IX: 1).

I: 15. Simson bär Gazas stadsportar . . . . . Pl. 7, a.
Simson trägt die Tore von Gaza fort.
Dom. 16: 3. Komp. från B. p. XXIX: 1.

I: 16. Evangelisten Lucas . . . . . Pl. 9, a.
Der Evangelist Lukas.
Inskrift: lucas.

I: 17. Evangelisten Marcus . . . . . Pl. 9, b.
Der Evangelist Markus.
Inskrift: marcus.

I: 18. Jungfru Maria såsom den apokalyptiska kvinnan . . . Pl. 7, b. 12, a.
Maria auf der Mondsichel.
Uppenb. 12: 1.

I: 19. Jungfru Marias tämpelgång . . . . . Pl. 11, a. 12, b.
Tempelgang Mariä.
Inskrift: Asce*n*dit i*n* te*m*plum.

I: 20. Jungfru Marias trolovning . . . . . Pl. 11, b.
Vermählung Mariä.

MELLERSTA VALVET (VALV II).

II: 1. Kristusbarnet med korset i Betlehems stjärna . . . Pl. 12, c.
Das Christkind mit Kreuz im Stern.
Komp. från Peter.

II: 2. Jungfru Marias kröning . . . . . Pl. 15, a.
Krönung Mariä.
Komp. från B. p. XXXVI: 2.

II: 3. Ester inför Ahasverus . . . . . Pl. 15, b. 20, a.
Esther vor König Assverus.
Ester 5: 2. Komp. från B. p. XXXVI: 3.
Inskrift: (t. v.) Asswerus . . . . .; (t. h.) le*gitur* q*uod* regi*n*a hester venit ad rege*m* asswerum in suum [palacium] asswer*us* i*d est* *christus* (xpc) hester i*d est* maria. (B. p. XXXVI: 3.)
Ester och Haman . . . . . Pl. 15, b. 16.
Esther und Haman.
Ester 7: 8. Komp. från B. p. XXXVI: 3.

II: 4. Elias himmelsfärd . . . . . Pl. 17, a.
Elias wird in den Himmel entführt.
2. Kon. 2: 11. Komp. från B. p. XXXIV: 3.
Inskrift: Celit*us* effect*us* helia per area [i st. f. aera!] vectus (B. p. XXXIV: 3).

II: 5. Enoch upptages till himmelen . . . . . Pl. 17, b.
Henoch wird von Gott aufgenommen.
1. Mos. 5: 24. Komp. från B. p. XXXIV: 1.
Inskrift: Enoch tra*n*slatus celestibus est sociatus (B. p. XXXIV: 1).

II: 6. Elisa hånas av piltar från Betel; dessa uppätas av björnar . . . . . Pl. 18, a.
Knaben aus Bethel verspotten den Propheten Eliseus und werden dann von Bären zerrissen.
2. Kon. 2: 23—24. Komp. från B. p. XXIII: 3.
Inskrift: percutit ira dei derisores heliseij et clamaue*r*u*n*t desce*n*de ca*l*ue (B. p. XXIII: 3, men där: ascende).

II: 7. David slår björnen . . . . . Pl. 18, b.
David erlegt den Bären.
1. Sam. 17: 34—35. Komp. från Speculum Humanæ Salvationis XIII.
Inskrift: da*u*it.

II: 8. Kristi himmelsfärd och pingstundret . . . . . Pl. 19, a.
Die Himmelfahrt Christi und das Pfingstwunder.
Apostlag. 1: 9—11; 2: 1—4. Komp. från Peter.
Inskrift: (t. v.) Viri gallilei quit (i st. f. quid) aspicit*is* i*n* ce*lu*m; (t. h.) hic ih*esus* q*ui* assu*mptus* e*st* a nob*is* i*n* celum.

II: 9. Daniel i lejonkulan får mat av profeten Habakuk, förd av en ängel. . . . . Pl. 19, b. 20, b.
Daniel in der Löwengrube; Der Propiiet Habakuk bringt ihm Speise.
Inskrift: gens hec crudelis facit in mortem danielis (B. p. XXII: 3).

Darius låter kasta Daniels fiender i lejonkulan . . Pl. 19, b. 20, c.
Die Feinde Daniels werden in die Löwengrube geworfen.
Dan. 6: 24.

II: 10. Profet . . . . . Pl. 21, a.
Prophet.
Komp. från B. p.
Inskrift: Dauid asce*n*dit deus i*n* iubilacione et d*omin*u*s* i*n* voce tube (B. p. XXXIV: 1, men med »turbe». Se II: 8).

Flöjtspelare . . . . . Pl. 21, a.
Flötenspieler.

II: 11. PROFET . . . . . Pl. 21, b.
PROPHET.
Komp. från B. p.
Inskrift: Jsa*ias* v° ve q*ui* dicu*n*t malu*m* bo*num* et bo*nu*m malu*m* (B. p. XXII: 1).

DANSANDE GUMMA . . . . . Pl. 21, b.
ALTES WEIB, TANZEND.

II: 12. DAVID AVHUGGER GOLIATS HUVUD . . . . . Pl. 22.
DAVID SCHLÄGT GOLIAT DAS HAUPT AB.
1. Sam. 17: 51.
Inskrift: Signa*n*s te *christe* (xpte) golli*am* co*n*teret iste (B. p. XXVIII: 1).

II: 13. ISAKS OFFRANDE . . . . . Pl. 23, a.
ABRAHAM OPFERT ISAAC.
1. Mos. 22: 9—13. Komp. från B. p. XXV: 1. Isak med veden, ur B. p. XXIV: 1.
Inskrift: Jsac.

II: 14. ABELS OFFER . . . . . Pl. 24, a.
OPFER ABELS.
1. Mos. 4: 4. Komp. från Peter.
Inskrift: abel.

ODJUR MED SKÖLD OCH KLUBBA . . . . . Pl. 24, a.
UNGEHEUER MIT SCHILD UND KOLBEN.

II: 15. KAINS OFFER . . . . . Pl. 24, b.
OPFER KAINS.
1. Mos. 4: 3—5. Komp. från Peter.
Inskrift: (nedtill) kain; (upptill) nescio d*omi*ne nu*m*quit custos fratris.

II: 16. PELIKANEN . . . . . Pl. 23, b.
DER PELIKAN.
Komp. från Peter.
Inskrift: pelica*nus*.

II: 17. FENIX . . . . . Pl. 23, b.
DER PHÖNIX.
Komp. från Peter.
Inskrift: fenix.

II: 18. JONAS KASTAS I HAVET . . . . . Pl. 25, 26.
JONAS WIRD INS MEER GEWORFEN.
Jona 1: 15—2: 1. Komp. från B. p. XXVII: 3.
Inskrift: ionas gluti*tur* tamen illesus repe*r*itur (B. p. XXVII: 3).

JONAS UTSPYS AV VALFISKEN . . . . . Pl. 25.
JONAS WIRD VOM WALFISCH AUSGESPIEEN.
Jona 2: 11. Komp. från B. p. XXIX: 3.

Inskrift: De tumulo *christe* (x^{e}) si*n*gna*n*s te de notat iste (B. p. XXIX: 3, men med »surgens» för »singnans»).

II: 19. Noaks blygd . . . . . Pl. 27. 44, c.
Cham verspottet seinen Vater Noe.
1. Mos. 9: 21—25. Komp. från B. p. XXIII: 1.
Inskrift: (upptill) nuda uere*n*da uidit patris du*m* ca*m* male ridet; (nedtill) noe ia*cu*it (B. p. XXIII: 1).

Räv med gås . . . . . Pl. 27.
Fuchs mit einer Gans im Munde.

II: 20. Profet . . . . . Pl. 28, a.
Prophet.
Komp. från B. p.
Inskrift: Tre*n*oru*m* iij° fact*u*s sum i*n* derisum omni populo meo (B. p. XXIII: 1, men med »Machabeorum» för »Trenorum». Se II: 19).

Dansande gumma . . . . . Pl. 28, a.
Altes Weib, tanzend.

II: 21. Profet . . . . . Pl. 28, b.
Prophet.
Komp. från B. p.
Inskrift: Da*ui*t Omnes videntes me deriseru*n*t me (B. p. XXIII: 1. Se II: 19).

Spelande narr . . . . . Pl. 28, b.
Spielender Narr.

VÄSTRA VALVET (VALV III).

III: 1. Musicerande lekare . . . . . Pl. 30, a.
Musizierender Gaukler.

III: 2. Musicerande lekare . . . . . Pl. 31, a.
Musizierender Gaukler.

III: 3. Musicerande lekare . . . . . Pl. 30, b.
Musizierender Gaukler.

III: 4. Musicerande lekare . . . . . Pl. 31, b.
Musizierender Gaukler.

III: 5. Josef kastas i brunnen . . . . . Pl. 32, a.
Joseph wird in die Grube geworfen.
1. Mos. 37: 24. Komp. från B. p. XXVII: 1.
Inskrift: ha*n*c i*n* ciste*r*na*m* detrudit*ur* iste uete*r*na*m* (B. p. XXVII: 1).

III: 6. Josef säljes till de midianitiska köpmännen . . . . Pl. 32, b.
Joseph wird an die Midianitischen Kaufleute verkauft.
1. Mos. 37: 25 ff. B. p. XVII: 1.
Inskrift: te sig*nat christum* (xpm) iuuenis ven*um*da*tus* i*ste* (B. p. XVII: 1).

III: 7. Josefs blodiga rock framlämnas till Jakob . . . . . Pl. 33, a.
Der blutige Rock Josephs wird Jacob gebracht.
1. Mos. 37: 31—33.
Inskrift: (upptill utplånad; nedtill) — — — et cum vidisset pat*er* ait ve*stimenta* (1. Mos. 37: 33).

III: 8. Josef tyder Faraos dröm om de sju magra nöten . . Pl. 33, b.
Joseph erklärt dem Pharao seinen Traum von den sieben mageren Kühen.
1. Mos. 41: 25—31.

III: 9. Kain inför Gud . . . . . Pl. 36, b. 44, d.
Kain vor Gott.
1. Mos. 4: 9. Komp. från Peter.
Inskrift: (upptill) ubi est abel frat*er* tuus; (nedtill) nescio d*omi*ne nu*m*quit custos fratr*is* mei su*m* ego.

III: 10. Esau inför Isak . . . . . Pl. 34.
Esau vor Isak.
1. Mos. 27: 3. Komp. från B. p. V: 1.
Inskrift: tolle arma tua fa*r*etra*m* et ar*c*am.

III: 11. Jakob inför Isak . . . . . Pl. 35.
Jacob vor Isak.
1. Mos. 27: 18.
Inskrift: Sig*natur* quod iocop peti*vit* b*ene*dictione*m*.

III: 12. Esau jagande . . . . . P. 36, a.
Esau auf der Jagd.
1. Mos. 27: 5.
Inskrift: Esaw.

III: 13. Nådastolen . . . . . Pl. 37.
Der Gnadenstuhl.
Komp. från Peter.

III: 14. Kyrkofadern Gregorius . . . . . Pl. 38, a. 44, a.
Der Kirchenlehrer Gregor.
Inskrift: Gregorius passio *christi* (xpi) ad memo*ri*a*m* reue*r*tetu*r*.

Räv med flaska . . . . . Pl. 38, a.
Fuchs mit einer Flasche.

III: 15. Kyrkofadern Augustinus . . . . . Pl. 38, b. 44, b.
Der Kirchenlehrer Augustin.
Inskrift: Agusstinus respice wulnera rede*m*ptoris.

Bock med yxa . . . . . Pl. 38, b.
Bock mit einer Axt.

III: 16. Mannaregnet . . . . . Pl. 39.
Der Manna-Regen.
2. Mos. 16: 4 ff. Komp. från B. p. XVIII: 3.

Moses slår vatten ur klippan . . . . . Pl. 39.
Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.
2. Mos. 17: 5—6. Kompositionen till vissa delar från B. p. XXVI: 3.
Inskrift: e*st* sac*ra*me*ntu*m [christi] da*n*s pet*ræ* flue*nte*m (B. p. XXVI: 3).

III: 17. Dansen kring den gyllene kalven . . . . . Pl. 40.
Der Tanz um das goldene Kalb.
2. Mos. 32: 6. Komp. från B. p. VI: 1 (blott kalven).
Inskrift: — — Jdolu*m* Pha*r*aonis.

III: 18. Profet . . . . . Pl. 43, a.
Prophet.
Komp. från B. p.
Inskrift: Da*uit* panem angelorum ma*n*ducauit homo (B. p. XVIII: 1).

III: 19. Profet . . . . . Pl. 29, a.
Prophet.
Komp. från B. p.
Inskrift: Sapiencie XIIJ° Panem de celo prestitisti illis (B. p. XVIII: 3. Se III: 16).

(Numret III: 20 är av misstag förbigånget vid numrerandet av valvets målningar.)

III: 21. Jungfru Marias himmelsfärd . . . . . Pl. 41, a.
Himmelfahrt Mariä.
Komp. från Peter.

III: 22. Kyrkofadern Ambrosius . . . . . Pl. 41, b.
Der Kirchenlehrer Ambrosius.
Inskrift: Ambro*sius* noli ta*n*tu*m* — — amitte*re* benefici*u*m.

III: 23. Kyrkofadern Hieronymus . . . . . Pl. 41, c.
Der Kirchenlehrer Hieronymus.
Inskrift: Gero*nimus*. passio tua d*omi*ne singulare e*st* remedi*u*m.

III: 24. Yttersta domen . . . . . Pl. 42.
Das jüngste Gericiit.
Komp. från Peter.
Inskrift: (t. v.) venite b*ened*icti pat*ris* mei; (t. h.) Jte ma*led*icti i*n* i*gne*m ete*r*nu*m*.

III: 25. PROFET . . . . . Pl. 43, b.
PROPHET.
Komp. från B. p.
Inskrift: Ecc*les* iij° Justu*m* et i*m*piu*m* iudicabit d*omin*us (B. p. XXXVII: 1).

III: 26. PROFET . . . . . Pl. 43, c.
PROPHET.
Komp. från B. p.
Inskrift: I° Regu*m* ij° D*omin*us iudicabit fines terre (B. p. XXXVII: 3).

VAPENHUSETS VALV (VALV IV).

IV: 1. GROTTESK . . . . . Pl. 48, a.
GROTESKE FIGUR.

IV: 2. GROTTESK . . . . . Pl. 48, c.
GROTESKE FIGUR.

IV: 3. GROTTESK . . . . . Pl. 48, b.
GROTESKE FIGUR.

IV: 4. GROTTESK . . . . . Pl. 48, d.
GROTESKE FIGUR.

IV: 5, 6. SYNDAFALLET . . . . . Pl. 49.
DER SÜNDENFALL.
1. Mos. 3: 1—6. Komp. från Peter och B. p. X: 3.
5. Adam.
6. Eva och ormen

IV: 7. EVA SPINNANDE . . . . . Pl. 50, a.
EVA SPINNEND.

IV: 8. ADAM GRÄVANDE . . . . . Pl. 50, b.
ADAM GRABEND.
Inskrift: adam.

IV: 9. DEN LAME OCH DEN BLINDE . . . . . Pl. 51, a.
DER LAHME UND DER BLINDE.

IV: 10. MAN SOM BITER SÖNDER KÄPPAR . . . . . Pl. 51, b.
EIN MANN, DER STÖCKE ENTZWER BEISST.
(Föreställer troligen fabeln om de sju käpparna, som sammanbundna ej kunna brytas av, men var för sig äro lätta att bräcka.)

IV: 11. KERTTU, LALLIS HUSTRU (Jämför nedan IV: 12) . . . . . Pl. 52, a.
KERTTU, DIE FRAU DER LALLI (Siehe unten IV: 12).

IV: 12. LALLI, ST. HENRIKS OTROGNE TJÄNARE, SOM STRAFFADES FÖR MORDET Å HELGONET DÄRIGENOM ATT HUVUDSVÅLEN FASTNADE I MÖSSAN . . . . . Pl. 52, b.
LALLI, EINE PERSON AUS DER LEGENDE DES HEILIGEN HEINRICH.

IV: 13. Gregorii mässa . . . . . Pl. 45.
Messe Gregors.
Inskrift: (t. v.) — — — deus — ma*n*gna*m* in t*e* (t. h.) deus p*ro*-pici*us* esto michi peccatore.

IV: 14. St. Göran och draken . . . . . Pl. 46.
Der hl. Georg mit dem Drachen.
Komp. från Peter.

IV: 15. Lyckohjulet . . . . . Pl. 47, a. 53.
Das Glücksrad.
Komp. från Peter.
Inskrift: (upptill vänster) re*n*gnabo; (upptill höger) Re*n*gno; (nedtill höger) Re*n*gnaui; (nedtill vänster) Sum sine Re*n*gno.

IV: 16. St. Martin . . . . . Pl. 47, b.
Der hl. Martin.

ZUSAMMENFASSUNG

EINER VON DEN GRÖSSTEN MEISTERN DER ZENTRALschwedischen Monumentalmalerei des 15. Jahrhunderts ist Albert. Durch einen zahlreichen und produktiven Schülerkreis ist die historische Bedeutung seiner Stilart erhöht worden, aber in der wissenschaftlichen Litteratur ist er oft auf Kosten einer strengeren Gerechtigkeit gegen andere meistens anonyme Zeitgenossen als der Einzige dargestellt worden, der sich tatsächlich über das Niveau des biederen Handwerks erhob.

Eine verhältnismässig grosse Anzahl Monumente der auf Albert und seine Schüler zurückzuführende Gruppe ist bis auf unsere Zeit bewahrt worden. Von diesen befinden sich einige noch in so gutem Stande, wie man es überhaupt erwarten kann, von sowohl Übertünchung als Übermalung unberührt, nur durch Schmutz verdunkelt oder in der Farbenskala durch chemische Prozesse teilweise verändert. Andere dagegen sind irgend einmal in der Zwischenzeit übertüncht, in neuerer Zeit blossgelegt und wiederhergestellt worden.

Vier von den von Albert signierten Kirchenmalereien sind gegenwärtig bekannt. Von diesen sind Husby-Sjutolft und Kumla (1482) grossenteils sehr kräftig restauriert. Die beiden andern, Kalmar (1485) und Ed (1487), sind heute nur durch Angaben von Peringskiöld bekannt. Von den Kirchen, die ihrem Charakter nach sich als eigenhändige Arbeiten des Meisters erweisen und nebst den Signierten an der Spitze der folgenden Schulentwicklung stehen, sind die Gewölbemalereien von Härkeberga und Härnevi die, welche am besten erhalten sind; und es ist schwer, sich vorzustellen, dass irgend eins von den übrigen jetzt bekannten Monumenten auch in ursprünglichem Zustande mit ihnen, vor allem mit Härkeberga, hinsichtlich des Gesamteindrucks der Dekoration oder der Vitalität und Fülle der Phantasie hätte wetteifern können. Deshalb ist

es auch für zweckmässig befunden, die Künstlerschaft Alberts durch eine vollständige, möglichst getreue und leicht studierbare Wiedergabe der Gewölbemalereien in extenso der Kirche Härkeberga hier zu präsentieren, schon ehe eine ausführliche Darstellung des Monumentbestandes dieser Schule in übersichtlicher Behandlung aus verschiedenen Gesichtspunkten vollständig vorgelegt werden kann. Nach einem zweiten Teil dieser Arbeit wird also die systematische Übersicht der Schule verlegt, während der vorliegende Teil beabsichtigt, so augenfällig wie möglich ein repräsentatives Monument von der eigenen Hand des Meisters vorzulegen. Die Malereien in Härkeberga sind weder urkundlich noch durch Inschrift noch durch Wappenschilde datiert, wie der Fall ist mit vielen anderen von unseren Kirchenmalereien aus diesem Jahrhundert. Nach allem zu urteilen dürften sie jedoch ungefähr gleichzeitig mit den datierten Malereisuiten Alberts entstanden sein.

Die übrigen jetzt bekannten Kirchenmalereien, die zur Gruppe Alberts gehören, zeigen verschiedene Abstufungen des Stils und dessen allmählich eintretende Veränderungen, die nach allem zu urteilen in der Regel Verschlechterung bedeuten, indem die Farbe schwerer und trüber, die Zeichnung stereotypischer und die ganze Arbeit an das Vorbild immer gebundener und epigonenhafter wird. Eine minutiösere und gewandtere Detailbehandlung kann auch unter diese Symptome gerechnet werden. Die Albertschüler haben mit grosser Gelehrigkeit und Treue die Dekorationsart ihres Meisters mannigfach verbreitet, aber sie haben nie den unmittelbaren künstlerischen Schwung in der architekturschmückenden Malerei erreicht, die die eigenhändigen Werke Alberts zu jenen klarleuchtenden Farbenbegleitungen der Backsteinarchitektur und zu jener qualitativ hochstehenden Figurenkunst gemacht haben, die die ganze Frische der Improvisation verraten.

Zu den übrigen bewahrten Monumenten der Schule gehören mehrere Kirchen, von denen die grösste Gruppe in den westlichen Teilen von Uppland mit Ausläufern in Västmanland liegt, eine kleinere Gruppe östlich von Uppsala, ein paar Kirchen in der Umgegend von Stockholm und eine einzelne im Inneren von Södermanland. Inwieweit die Zerstörung ganzer Monumente die heutige geographische Verbreitung von der ursprünglichen verrückt hat, ist jetzt unmöglich zu sagen, aber nach dem zu urteilen, was bewahrt ist, sollte der Schwerpunkt der Schule nach den westlichsten Teilen von Uppland verlegt gewesen sein. Folgende

Kirchen sind im übrigen zur Gruppe Alberts zu rechnen: Floda (Södermanland), Dingtuna (Västmanland), Täby, Odensala, Almunge, Danmark, Lagga, Kungs-Husby, Vänge, Bromma, Fundbo (alle in Uppland) und Vittinge (Västmanland).

Der Stil Alberts ist von einem festen, einheitlichen Charakter beherrscht, der sich durch seine persönliche Eigenart von anderen Richtungen unterscheidet. Ein persönlich starkes Künstlertemperament und eine formsichere Hand haben aus den angelernten und geliehenen Stil- und Bildelementen eine eigenartige Ausdrucksweise ausgestaltet, einen persönlichen Stil, der nachher auch die Werke der Schülerschaar geprägt hat, wenn auch mit den oben angedeuteten Beschränkungen, die sich aus der Schulentwicklung natürlich ergeben.

Das ornamentale Element in der Malereien Alberts ist durchaus vegetativ und folgt getreu als Dekoration dem konstruktiven System der Architektur, schmückt dieses und rahmt zugleich die Figurenkompositionen ein, die alle grösseren Räume, sei es die wechselnden Felder der Gewölbekappen oder die Wandpartien, bedecken. Der Hauptteil der Ornamentik sowie der Figurenkompositionen ist natürlich Geliehenes und keine eigene freie Erfindung, während das eigene Schaffen teils in dem verschmelzenden Umgestaltungsprozess besteht, der alles gut und unauflöslich ohne leicht erkennbare Nuancen zwischen den von verschiedenen Seiten entlehnten Elementen zusammengehen lässt, teils auch in der immer vor züglichen Anpassung an das Feld, das dekoriert werden soll, und in der Ausnutzung der einfachen aber reinen und leuchtenden Farbenskala für einen reichen und zusammengehaltenen Gesamteindruck.

Die Aufgabe des Historikers die Quelle der von verschiedenen Seiten geliehenen Ingredienzen des Stils nachzuweisen, ist nicht mit der blossen Angabe der allgemeinen zeitcharakteristischen Stilelemente erfüllt, die sehr natürlich darin enthalten sind. Man möchte gern so genau wie möglich die Reihenfolge und Verwandtschaft der Stilelemente verfolgen, um dadurch die Verbindungsglieder der lebendigen Entwicklung auf dem betreffenden geistigen Gebiete darzulegen.

In dieser Hinsicht ist der Stil Alberts eine im ganzen ungelöste Aufgabe geblieben, von seiner nächsten Umgebung verschieden genug, um seine besondere Erklärung zu verlangen, die man ohne direkten und augenscheinlichen Erfolg sowohl innerhalb wie ausserhalb des Landes gesucht hat. Die Vermutung hat nahe gelegen, Albert sei als ein Import-

artikel ins Stockholmer Gebiet gekommen, anderwärts fertig gebildet, und zwar am wahrscheinlichsten im nördlichen Deutschland — sein Werk scheint ja so unvorbereitet in der damaligen schwedischen Malerei hervorzukommen. Diese Hypothese unterstützt auch das von Sylwan aufgeklärte Verhältnis zum Holzschnittbuch Biblia Pauperum, das Albert allein unter seinen Fachgenossen besessen zu haben scheint. Das Verhältnis Alberts zur Biblia Pauperum besteht im grossen darin, dass er aus dem reichen Bilderschatz dieses Holzschnittbuches die Muster einer grossen Anzahl seiner Bilderszenen geholt hat. Das Exemplar, das ihm bekannt gewesen ist, hat nach allem zu urteilen irgend einer der xylographischen Ausgaben der 40-blättrigen Biblia Pauperum angehört, von denen die erste 1463 und andere 1470—71 etc. erschienen. Entweder hat er ein Exemplar des Holzschnittbuches selbst besessen und auf seinen Arbeitsreisen mitgeführt, oder er hat irgend einmal die Gelegenheit gehabt, aus einem solchen Buch unter anderen Vorbildern der Ornamentik und Bilderkompositionen eine grössere Anzahl Biblia Pauperum-Bilder in sein eigenes Musterbuch abzuzeichnen, die er als die künstlerisch oder vielleicht ebenso sehr inhaltlich verwendbarsten betrachtete. Denn der Maler war wohl öfters darauf angewiesen, dem Pfarrer der bestellenden Gemeinde bestmöglich zu dienen, indem er in seinem Repertoire solche Darstellungen der Ereignisse der biblischen Geschichte hatte, auf die der Prediger mit Vorteil als beliebte und von der Gemeinde bekannte Beispiele hinweisen konnte. Aus der Biblia Pauperum hat er also sowohl Stoff als Kompositionen ganzer Figurendarstellungen geholt, wie schon aus dem Bilderschatz in Härkeberga hervorgeht. Ebenso sind einzelne Figuren, Körperstellungsschemata, Trachten etc. diesem Vorbild entnommen und haben dann eine freiere Verwendung in anderen Zusammenhängen bekommen. Dagegen kann man nicht den Stil Alberts als aus der Biblia Pauperum erlernt betrachten; dafür hat er eine von der Zeichnung und dem Figurenstil des Holzschnittbuches allzu abweichende und eigenartige Manier, die viel grösseren Einfluss von den besonderen Stilforderungen der monumentalen Tünchmalerei aufweist. Der stilerzeugende Faktor in der Künstlerschaft Alberts ist die Biblia Pauperum deshalb nur in recht geringem Grade gewesen, wenn schon seine Bekanntschaft mit dem Blockbuch auch auf den Gesamtcharakter seiner Dekorationen eingewirkt hat, in denen die Figurendarstellungen eine bedeutende Rolle spielen.

Offenbar ist die Biblia Pauperum auch nicht das einzige Vorbild dieser Art gewesen, das Albert mehr oder weniger gekannt und benutzt hat, wenn auch diese Quelle, wenigstens soviel man jetzt weiss, die an Zahl durchaus bedeutendste zu sein scheint. Übrige Holzschnittbücher wie auch eine grosse Menge einblättriger Holzschnitte, die damals existierten, haben in gewissen Fällen in den Bildern Alberts Spuren hinterlassen, und noch andere gibt es sicher als die, auf welche man gegenwärtig direkt hinweisen kann. Ein solches Beispiel von Nachbildung des Speculum Humanæ Salvationis (David erlegt den Bären, II: 7) und ein Beweis der Abhängigkeit von einzelnen Holzschnittkompositionen (das Christkind mit dem Kreuz, II: 1 Pl.) werden im Verzeichnis S. 35 vorgebracht werden.

Eine andere Quelle von grösserem Belang für den Stil, die indessen auch nicht genügt, den Stil Alberts ganz zu erklären, bietet die Gruppe von Kirchenmalereien aus den Jahrzehnten unmittelbar vor der besten Periode Alberts, die sich unter den Malernamen Peter, die Signatur der Malereien in der Kirche Ösmo (Södertörn), einordnen lässt. Die Beziehungen zwischen den beiden Meistern gestalten sich folgenderweise: Die bisher bekannten Arbeiten Peters lassen sich am besten von den Jahrzehnten unmittelbar nach der Mitte des 15. Jahrhunderts, also vom Menschenalter unmittelbar vor dem eigentlichen Hervortreten Alberts und der Kulminationsperiode seines Stils datieren. Die ganze Ornamentik, die später Albert eigentümlich ist, findet sich schon ihrem allgemeinen Charakter nach und mit einigen Abweichungen auch ihren Einzelelementen nach in solchem Verhältnisse bei Peter, dass sowohl Ähnlichkeiten als Unähnlichkeiten darauf hinweisen, dass eine Schülerbeziehung zwischen den beiden Meistern bestanden hat. Peter kennt nicht die Biblia Pauperum, aber er füllt seine Gewölbe- und Wandfelder mit Figurendarstellungen in ungefähr derselben Weise wie später Albert, und Gesamteindruck und Farbenwirkung der Dekorationen der beiden Meister sind nahe mit einander verwandt, wenn auch mit einer deutlichen Verschiedenheit zwischen den beiden Persönlichkeiten. Der Figurenstil Peters ist auch von dem Alberts bestimmt verschieden, weicher, lyrischer, fliessender und schöner. Er verwendet auch in der Regel eine grössere absolute Skala für seine Figuren, was einen anderen Gesamteindruck macht. Der ein wenig härtere und eckigere Stil Alberts ist ein natürlicher Ausdruck der Stilentwicklung überhaupt während der Zeit, die von der Tä-

tigkeitsperiode Peters bis zu der Alberts verflossen ist. Die Prüfung des Bilderstoffes, den wir bisjetzt von den Arbeiten Peters her kennen, zeigt schliesslich, dass eine Anzahl der Bedeutenderen unter diesen in den Werken Alberts in der Übersetzung vorkommen, die sich aus der Stilverschiedenheit ergibt, aber unverkennbar in denselben Kompositionen. Alles weist also darauf hin, dass Peter als der Lehrer Alberts in der Kunst der Kalkmalerei zu betrachten ist. Das Vorhandensein in der Kirche Ösmo einer Anzahl Szenen aus der Biblia Pauperum, von einer anderen Hand als die übrigen, offenbar von einem weniger geschickten Monumentaldekorateur, gemalt, bestätigt den Eindruck davon, dass diese Kirche, wie schon Hildebrand und nach ihm Sylwan hervorgehoben haben, als ein Übergangsglied zur Albertschule zu betrachten sei, und die Vermutung liegt nahe, dass es gerade die Spuren des Schülers Albert sind, die sich hier zeigen, und dass alsó Ösmo am ehesten als Endpunkt der Tätigkeit Peters gesetzt werden sollte. Der Import vom Auslande, womit man bei jeder modernisierenden Kunsterscheinung in unserem abgelegenen Lande regelmässig rechnen muss, ist also in Bezug auf den Albertstil, wenigstens ein Menschenalter früher zu verlegen, und von Albert lässt sich also behaupten, er sei ein in der Heimat herausgebildeter oder sozusagen künstlerisch eingeborener Meister.

Wie oben angedeutet, ist Albert in keinem Falle, wo man auf seine Vorbilder und Lehrmeister hinweisen kann, ein sklavischer Nachahmer, sondern ein selbsttätiger Umgestalter und gewissermassen ein Neugestalter. Er hat sicher mehr als die hier erwähnten Impulse von ihn umgebender Kunst erhalten, und daraus hat sowohl sein Stil als auch sein ikonographischer Bilderschatz Nutzen gezogen. Wenn einmal diese Einflüsse besser aufgeklärt sind, wird es auch möglich sein, sicherer als jetzt die Art seiner eigenen persönlichen Beiträge beim Schaffen der hinterlassenen Kunstwerke festzustellen, diese Eigenart, die man jetzt ausser in dem dekorativen Charakter des Ganzen in gewissen seiner besten Figuren spüren will, die einen Hauch der unmittelbaren Inspiration erhalten haben, wie sie selten in den Zügen und Gliedern der angelernten Kopien eines Vorlegeblatts zu finden ist.

Die Kirche Härkeberga im westlichen Uppland, ungefähr eine Meile nordöstlich von der Stadt Enköping, ist ein kleines mittelalterliches Feldsteingebäude (siehe den Plan S. 20), das nebst der Vorhalle im 15. Jahrhundert mit backsteinernen Sterngewölben gedeckt worden ist.

Das Innere der Kirche und der Vorhalle, sowohl die Gewölbe als auch die Wände sind einmal ganz mit Malereien bedeckt gewesen, alle von völlig homogenem Charakter und offenbar im Zusammenhang entstanden. Von diesen sind die Wandmalereien übertüncht, während die Gewölbemalereien unberührt sind.

Die Anordnung und die Stoffe der einzelnen Bilderdarstellungen gehen aus dem Verzeichnis S. 35 hervor.

PLANSCHER

1. INTERIÖR MOT ÖSTER.

2. KORVALVET (I) MOT SÖDER.

KORSALVET (D. MOT NORR

a

b

c

d

4. ÄNGLAR MED KRISTI PASSIONSREDSKAP:
a. MED TÖRNEKRONAN (I:1.); b. MED KORSET (I:2.); c. MED GISSLET (I:3.); d. MED RISET (I:4.).

a

b

c

d

5. ÄNGLAR MED KRISTI PASSIONSREDSKAP:
a. MED KOLONNEN (I:5.); b. MED SVAMPEN PA ETT RÖ (I:6.); c. MED SPIKARNA (I:7.); d. MED SPJUTET (I:8.).

b

6. a. KRISTUS SOM SMÄRTOMAN (I:9.). b. SIMSON RIVER ITU LEJONET (I:12.).

a

b

7. a. SIMSON BÄR GAZAS STADSPORTAR (1:15.). b. JUNGFRU MARIA SÅSOM DEN APOKALYPTISKA KVINNAN (1:18.).

a

b

8. a. EVANGELISTEN MATTHEUS (I:10.). b. EVANGELISTEN JOHANNES (I:11.).

a

b

9. a EVANGELISTEN LUCAS (I:16.). b. EVANGELISTEN MARCUS (I:17.).

a

b

10. a. KRISTI DOP (I:13.). b. VANDRINGEN GENOM RÖDA HAVET (I:14.).

a

b

II. a. JUNGFRU MARIAS TÄMPELGÅNG (I:19.). b. JUNGFRU MARIAS TROLOVNING (I:20.).

a

b

c

12. a. KRISTUSBARNET. DETALJ FRÅN DEN APOKALYPTISKA KVINNAN (I:18.). b. JUNGFRU MARIA. DETALJ FRÅN TÄMPELGÅNGEN (I:19.). c. KRISTUSBARNET MED KORSET I BETLEHEMS STJÄRNA (II:1.).

13. MELLERSTA VALVET (II.) MOT SÖDER.

14. MELLERSTA VALVET (II.) MOT NORR.

a

b

15. a. MARIAS KRÖNING (II:2.). b. ESTER INFÖR AHASVERUS. ESTER OCH HAMAN (II:3.).

16. ESTER OCH HAMAN (II:3.).

a b

17. a. ELIAS HIMMELSFÄRD (II:4.). b. ENOCH UPPTAGES TILL HIMMELEN (II:5.).

a

b

18. a. ELISA HÅNAS AV PILTAR FRÅN BETEL (II:6.). b. DAVID SLÅR BJÖRNEN (II:7.).

a

b

19. a. KRISTI HIMMELSFÄRD OCH PINGSTUNDRET (II:8.). b. DANIEL I LEJONKULAN FÅR MAT AV PROFETEN HABAKUK, FÖRD AV EN ÄNGEL (II:9.).

a

b

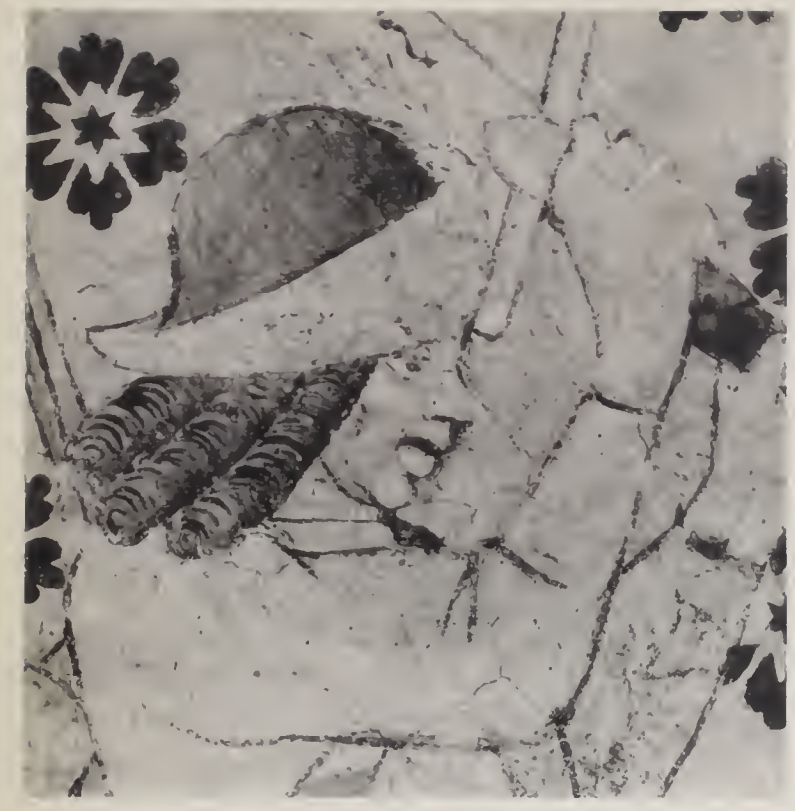
c

20. a. KONUNG AHASVERUS (DETALJ FRÅN II:3.). b. PROFETEN HABAKUK (DETALJ FRÅN II:9.). c. DARIUS OCH HANS MÄN, SEENDE NED I LEJONKULAN (DETALJ FRÅN II:9.).

a

b

21. a. PROFET. FLÖJTSPELARE (II:10.). b. PROFET. DANSANDE GUMMA (II:11.)



a

b

c

22. DAVID (DETALJ UR C.). b. GOLIAT (DETALJ UR C.). C. DAVID AVHUGGER GOLIATS HUVUD (II:12.).

a

b

23. a. ISAKS OFFRANDE (II:13.). b. PELIKANEN (II:16.). FENIX (II:17.).

a

b

24. a. ABELS OFFER (II:14.). b. KAINS OFFER (II:15.).

25. JONAS KASTAS I HAVET SAMT UTSPYS AV VALFISKEN (II:18.).

26. JONAS KASTAS I HAVET. DETALJ (II:18.).

27 NOAKS BLYGD (II:19).

a

b

28. a. PROFET. DANSANDE GUMMA (II:20.). b. PROFET. SPELANDE NARR (II:21.).

a

b

29. a. VÄSTRA VALVET (III.) MOT SÖDER. b. VÄSTRA VALVET (III.) MOT NORR.

a

b

30. MUSICERANDE LEKARE. (a. III:1. b. III:3.).

a

b

31. MUSICERANDE LEKARE (a. III:2. b. III:4.).

a

b

32. a. JOSEF KASTAS I BRUNNEN (III:5.). b. JOSEF SÄLJES TILL DE MIDIANITISKA KÖPMÄNNEN (III:6.).

a

b

33. a. JOSEFS BLODIGA ROCK FRAMLÄMNAS TILL JACOB (III:7.). b. JOSEF TYDER FARAOS DRÖM OM DE SJU MAGRA NÖTEN (III:8.).

34. ESAU INFÖR ISAK (III:10.).

35. JACOB INFÖR ISAK (III:11.).

a

b

36. a. ESAU JAGANDE (III:12.). b. KAIN INFÖR GUD (III:9.).

37. NADASTOLEN (III:13.).

a b

38. a. KYRKOFADERN GREGORIUS. RÄV MED FLASKA (III:14.). b. KYRKOFADERN AUGUSTINUS. BOCK MED YXA (III:15.).

39. MANNAREGNET. MOSES SLÅR VATTEN UR KLIPPAN (III:16.).

40. DANSEN KRING DEN GYLLENE KALVEN (III:17.).

a

b

c

41. a. JUNGFRU MARIAS HIMMELSFÄRD (III:21.). b. KYRKOFADERN AMBROSIUS (III:22.). c. KYRKOFADERN HIERONYMUS (III:23.).

42. YTTERSTA DOMEN (III:24.).

a

b

c

43. TRE PROFETER. (a III:18. b. III:25. c. III:26.).

a

b

c

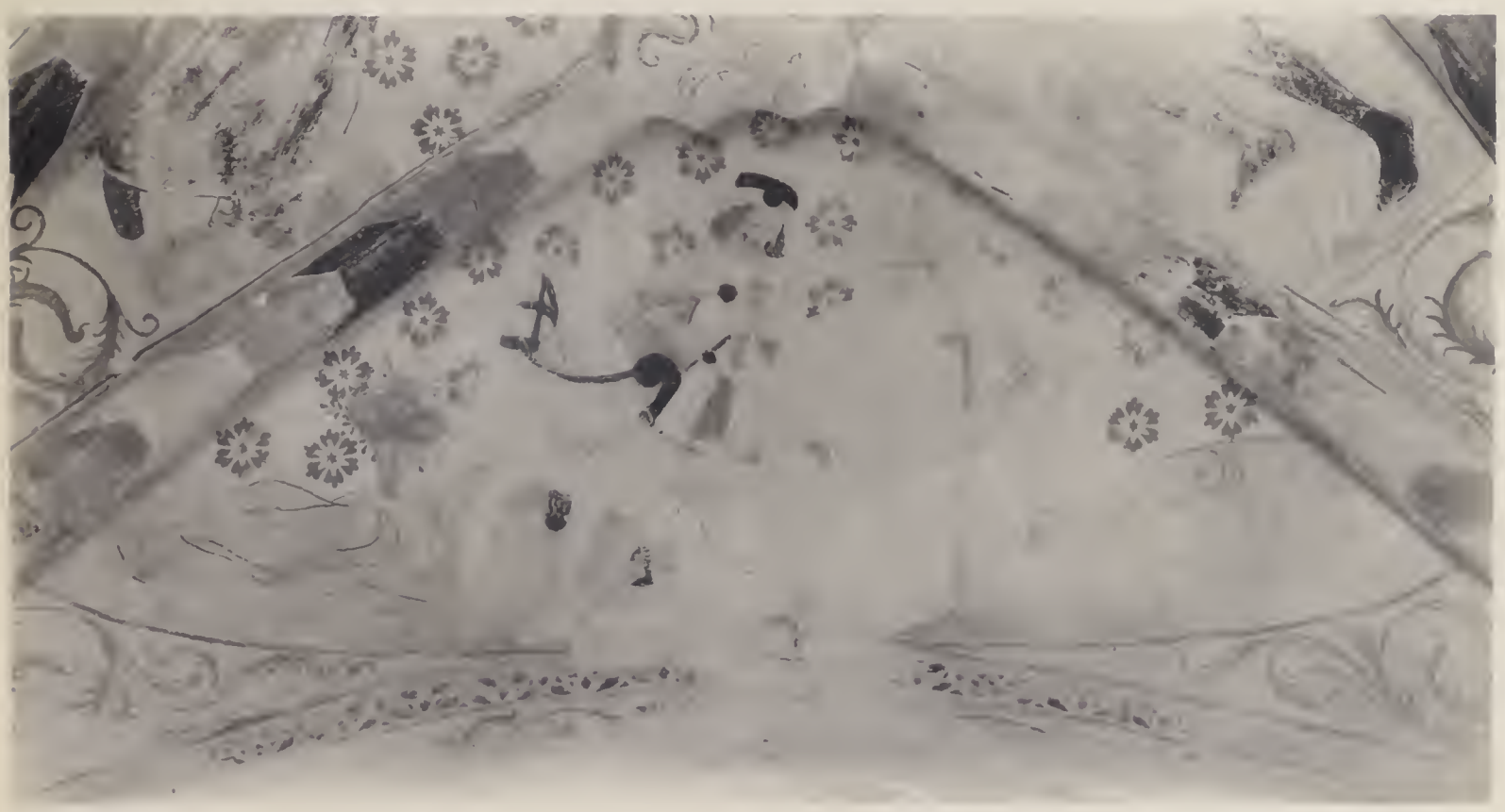
d

44. a. KYRKOFADERN GREGORIUS (DETALJ FRAN III:14.). b. KYRKOFADERN AUGUSTINUS (DETALJ FRÅN III:15.). c. HAM. DETALJ FRÅN NOAKS BLYGD (II:19.). d. KAIN (DETALJ FRÅN III:9.).

15. GREGORII MĀSSA (IV:13.).

46. ST. GÖRAN OCH DRAKEN (IV:14.).

a



b

47. a. LYCKOHJULET (IV:15.). b. ST. MARTIN (IV:16.).

a

b

c

d

48. GROTESKER (a. IV:1. b. IV:3. c. IV:2. d. IV:4).

a

b

49. SYNDAFALLET: a. ADAM (IV:5.). b. EVA OCH ORMEN (IV:6.).

a

b

50. a. EVA SPINNANDE (IV:7.). b. ADAM GRÄVANDE (IV:8.).

a b

51. a. DEN BLINDE OCH DEN LAME (IV:9.). b. MAN, SOM BITER SÖNDER KÄPPAR (IV:10.).

a

b

52. a. KERTTU, LALLIS HUSTRU (IV:11.). b. LALLI (IV:12.).

53. DÖDEN. DETALJ FRÅN LYCKOHJULET (IV:15.).